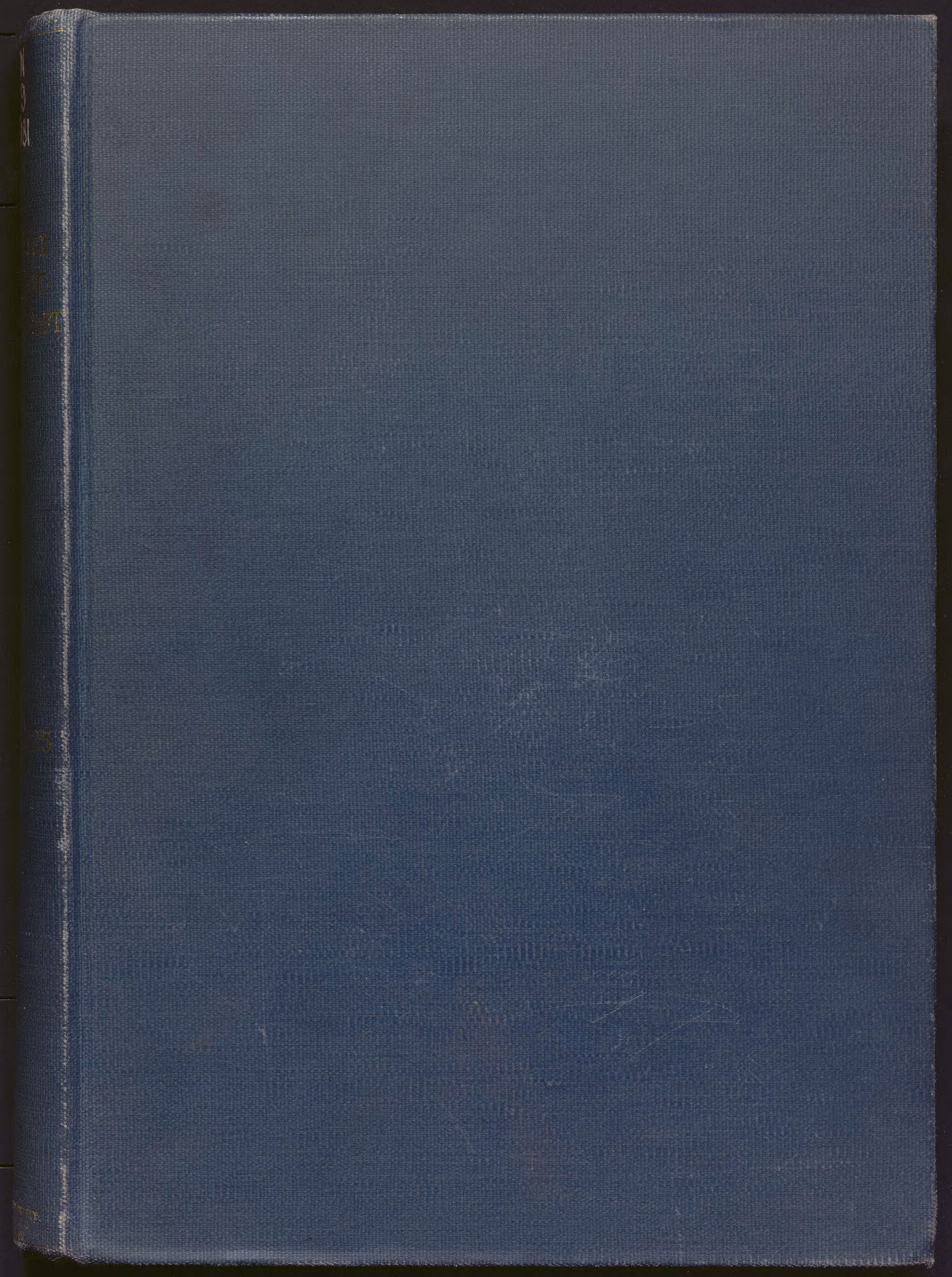
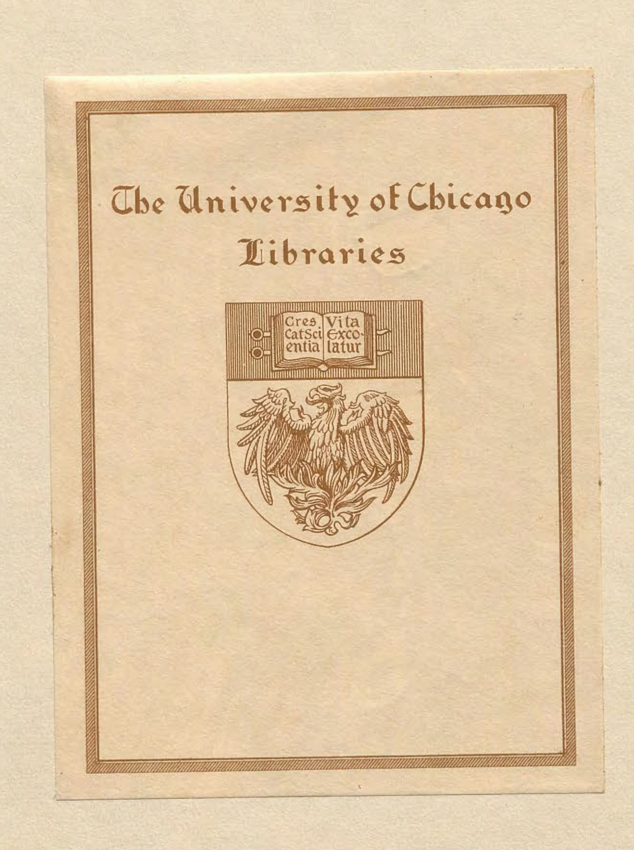
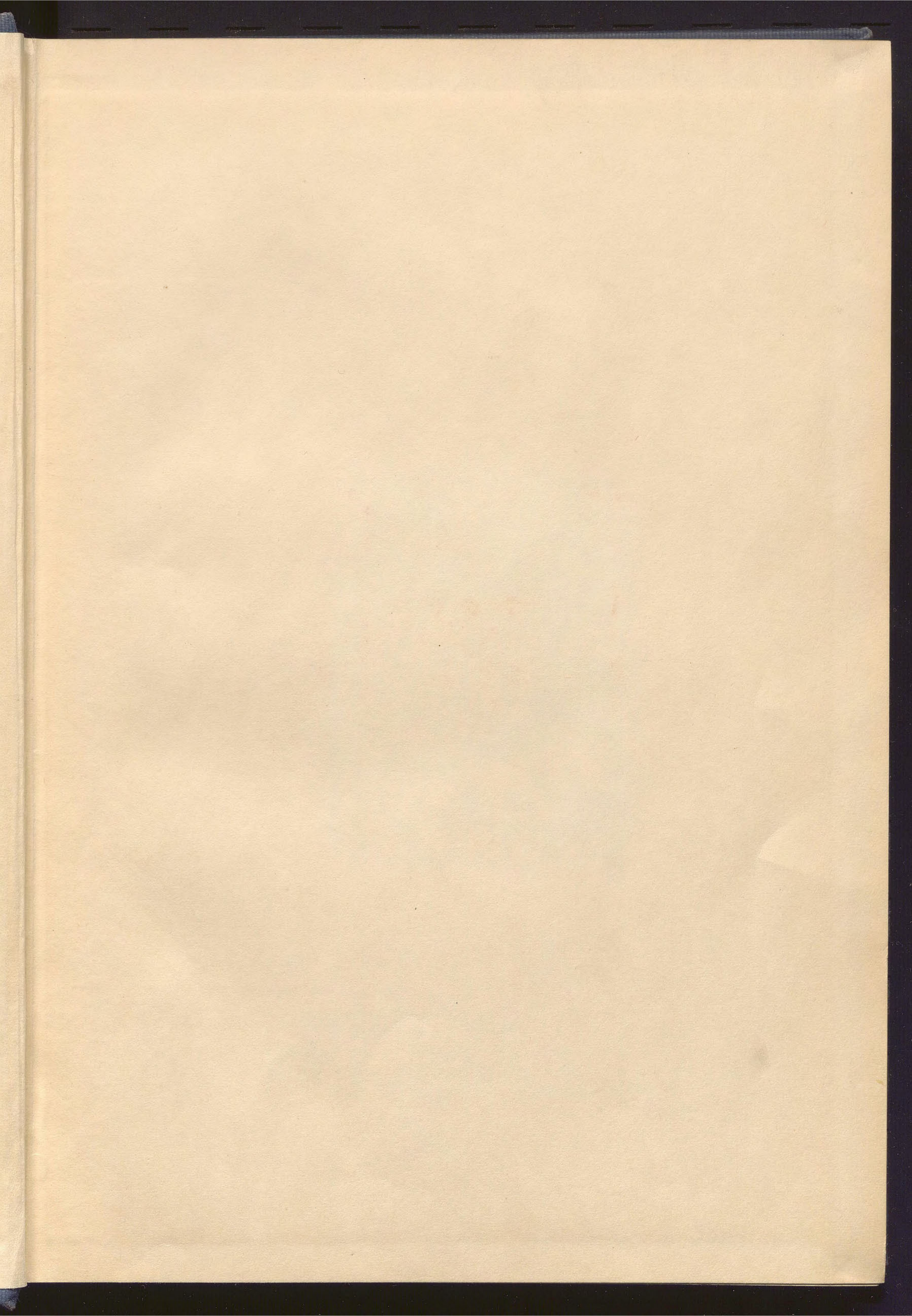
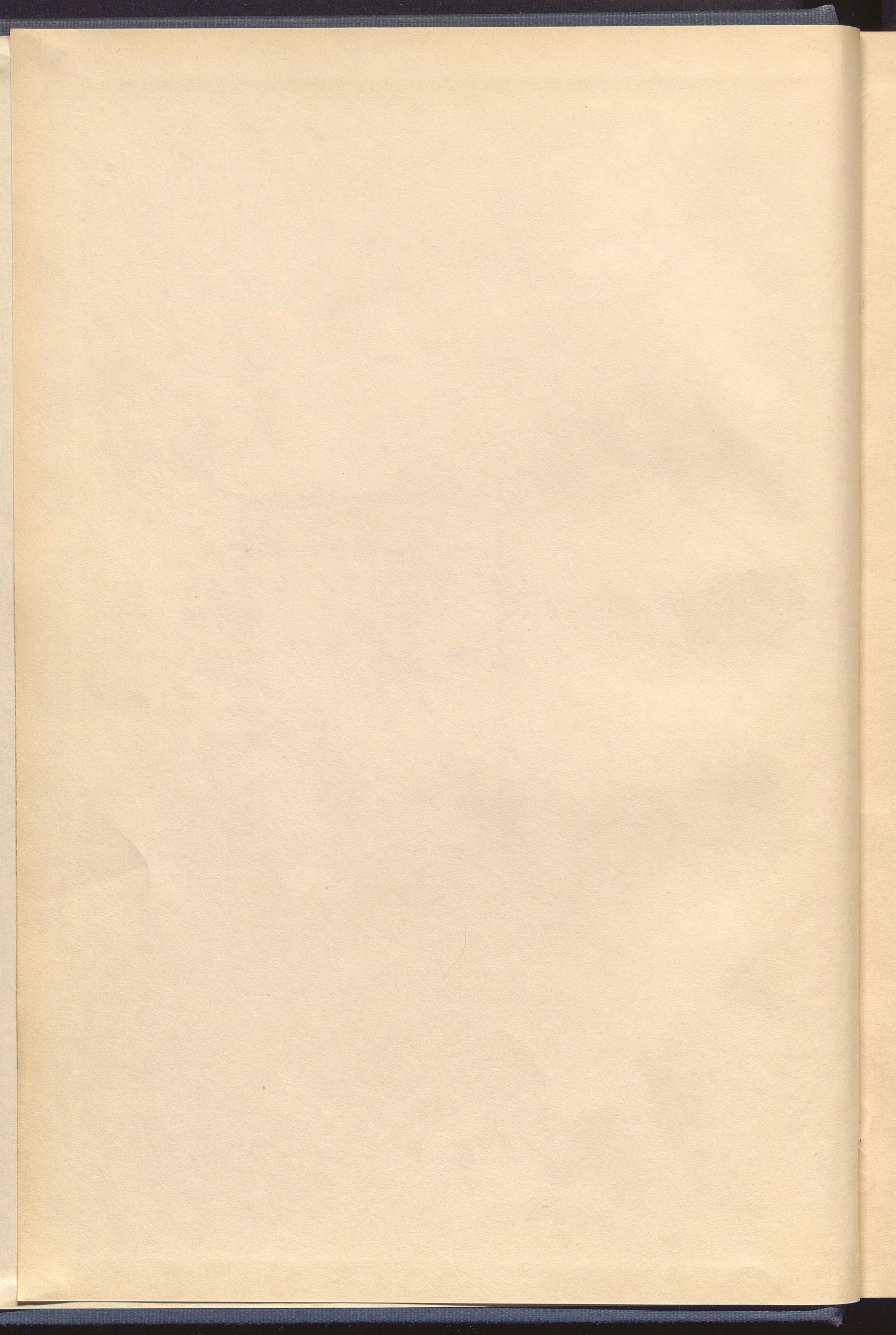
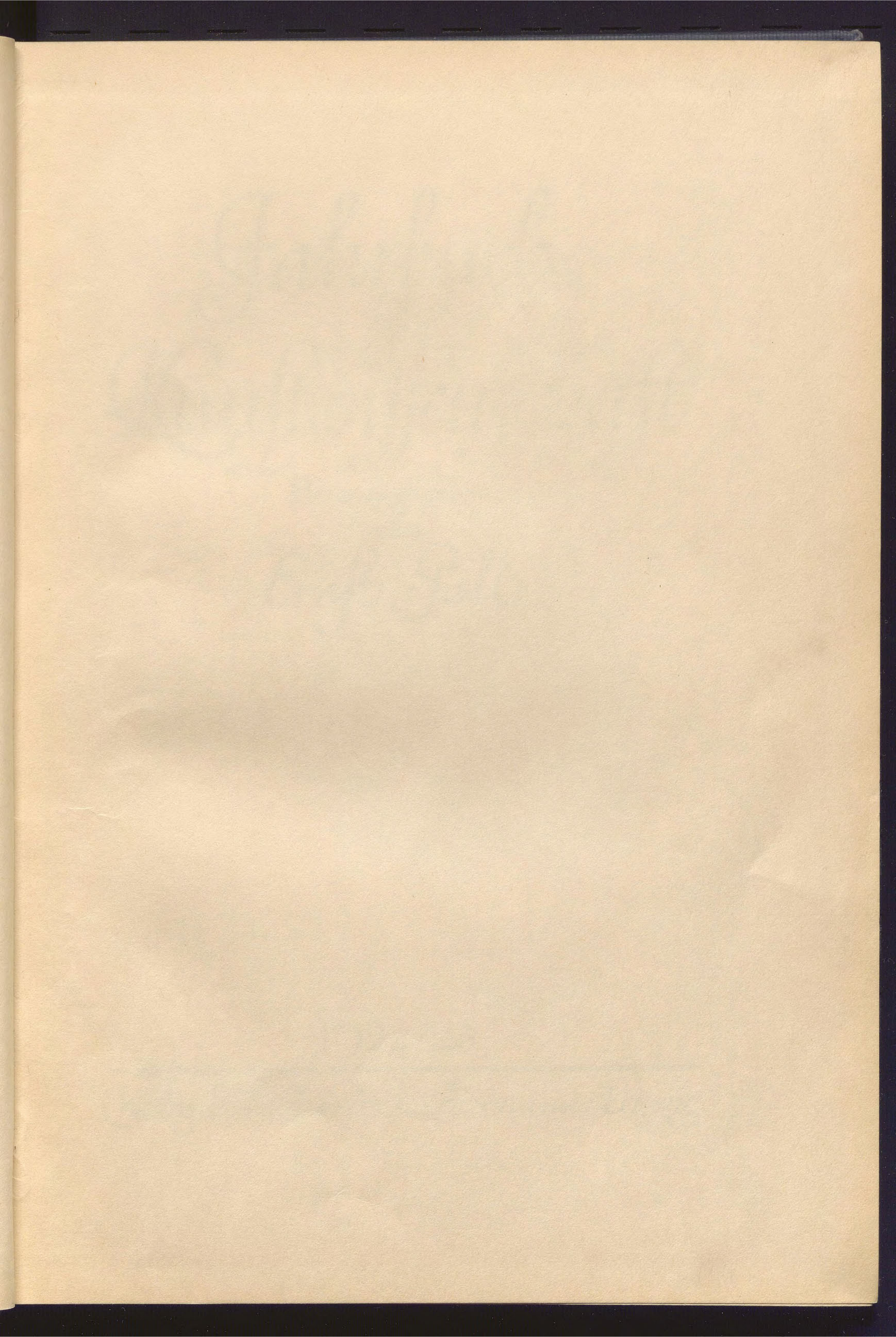


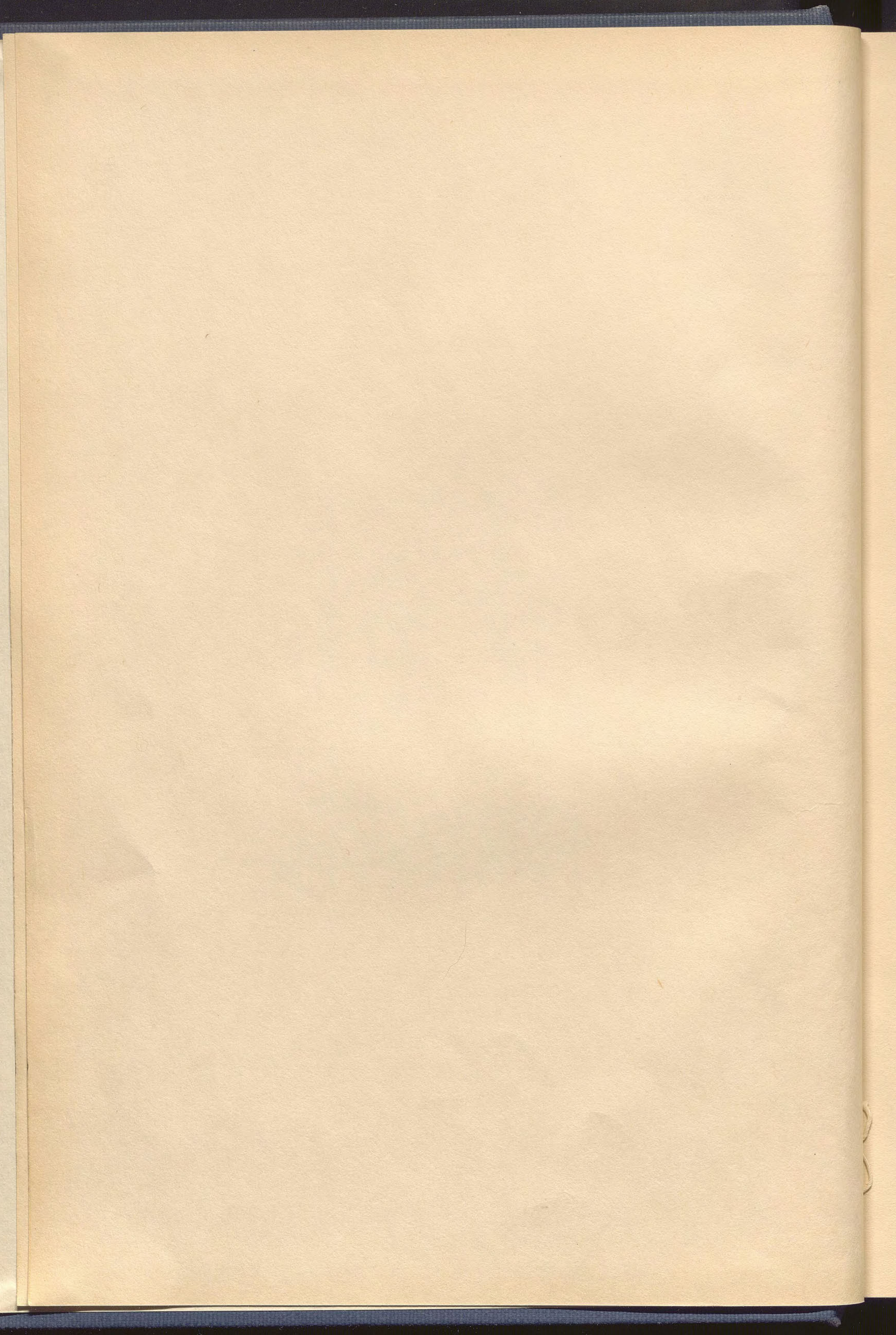


The University of Chicago
Libraries
Cres
cat Sci
entia
Vita
Exco
latur









Jahrbuch für Kunstwissenschaft

Herausgegeben
von

Ernst Gall

1924/25

Verlag Klinkhardt & Biermann, Leipzig


THE UNIVERSITY OF CHICAGO
LIBRARIES
CHICAGO, ILL.

INHALTSVERZEICHNIS

Seite

AUFSÄTZE

BESPRECHUNGEN

DIE ENTSTEHUNG DES MOSAIKS VON JAKOBUS TORRITI IN SANTA MARIA MAGGIORE IN ROM

Ein Beitrag zur Geschichte der Gotik in Italien

Mit 6 Abbildungen auf Tafel 1—3 *Von MICHAEL ALPATOFF-MOSKAU*

Jakobus Torriti wird als ein Künstler angesehen, der von allen seinen italienischen Zeitgenossen des 13. Jahrhunderts am meisten an der byzantinischen Tradition festhält[1]). Und dennoch ist es unbestreitbar, daß die französische Gotik, die sich um diese Zeit schon alle europäischen Länder unterworfen hatte, auch diesen Künstler beeinflußt hat.

Das beweist das Mosaik, mit dem Torriti 1295 die Apsis der römischen Basilika S. Maria Magg. geschmückt hat (Taf. 1)[2]). In der Mitte des Gewölbes hat er die Krönung Marias dargestellt: auf einem prächtigen Thron sitzen Christus und Maria nebeneinander. Christus setzt Maria die Krone auf. Die Gruppe ist durch einen Kreis umrahmt, sein Grund mit Sternen ausgefüllt. Von beiden Seiten kommen Engelscharen herangeflogen. Darunter ist der Erdboden wiedergegeben, auf dem die kleineren Gestalten der Heiligen stehen: links Petrus, Paulus, Franziskus, rechts Johannes der Täufer, Johannes der Evangelist und Antonius. Akanthusornament und ein Segment des Himmels füllen oben die übrige Bildfläche aus. Auf dem unteren Bildstreifen, zwischen den Fenstern, sind folgende Szenen der Reihe nach von links nach rechts dargestellt: die Verkündigung, die Geburt Christi, der Tod Marias, die Anbetung der Könige und die Darstellung Christi im Tempel. Die gesamte Komposition erscheint ruhig, klar und gut durchdacht, die Hand eines reifen Künstlers ist darin zu fühlen. Schon längst wurde dieses Mosaik mit dem ähnlichen aus der Apsis in S. Maria in Trastevere (1143)[3]) verglichen[4]), aber ihr Verhältnis zueinander ist bis jetzt noch nicht ganz geklärt. Worin besteht nun die Ähnlichkeit zwischen beiden, und wo liegen die Unterschiede; oder was hat Torriti aus S. Maria in Trastevere übernommen, und was ist von ihm selbständig erfunden oder vielleicht noch aus einer anderen Quelle geschöpft?

In der Mitte der Apsis in S. Maria in Trastev. wie in S. Maria Magg. ist die Krönung Marias nebst den Heiligen dargestellt. Den Bildstreifen darunter füllt dort eine Reihe von Lämmern. Und noch tiefer werden folgende Vorgänge geschildert: die Geburt der Maria, die Verkündigung, die Geburt Christi, die

[1]) M. G. Zimmermann, Giotto, S. 141. H. Bergner, Rom im Mittelalter, S. 135, Berteaux, Rome 1908 S. 85.

[2]) Vgl. de Rossi, Musaici cristiani Roma 1870—1896; Zimmermann, op. cit. S. 136; Bergner, op. cit. S. 64; Berteaux, op. cit. S. 85; Venturi, Storia III fig. 782 u. V fig. 143; Michel, Hist. de l'art, t. II fig. 302; A. Kondakoff, Ikonographie d. Gottesmutter, t. II fig. 235—6 und Tabelle.

[3]) Vgl. de Rossi, op. cit.; Zimmermann, op. cit. S. 137; Crowe u. Cavalcaselle, Hist. Ital. paint, I, S. 78 Not. 2.

[4]) Vgl. de Rossi, op. cit.; Zimmermann Abb. 50; Bergner Abb. 153; Venturi, Storia, III Fig. 781; Michel, op. cit. II fig. 295; Kondakoff, Ikonographie d. Gottesmutter, II Abb. 229.

Anbetung der Könige, Darstellung Christi im Tempel, der Tod der Maria. Der Mosaikschmuck des oberen Apsisgewölbes mit der Krönung entstand 1143, die eben genannten Darstellungen wurden erst 1291 von dem berühmten römischen Meister Pietro Cavallini im Auftrage von Bartoldo Stefaneschi geschaffen.

Wir sehen, daß die Verteilung der Darstellungen in den Mosaiken von S. Maria in Trastev. sich bei Torriti wiederholt. Die Übereinstimmung dieser individuellen, für Rom so ungewöhnlichen Bildverteilung kann nur durch die unmittelbare Abhängigkeit der jüngeren Mosaiken aus S. Maria Magg. (1295) von den älteren in S. Maria in Trastev. (1143, 1291) erklärt werden und keinesfalls dadurch, daß sie entweder auf ein gemeinsames Vorbild zurückgreifen, oder daß die beiden Meister, Cavallini und Torriti, unabhängig voneinander, die Aufgabe, eine Apsis zu schmücken, genau in derselben Weise gelöst haben. Mehrere andere übereinstimmende Züge schließen die letzteren Möglichkeiten aus. Sie erweisen den engen und unmittelbaren Zusammenhang und überzeugen uns, daß Torriti, während er die Vorzeichnungen für sein Mosaik machte, die Apsis aus S. Maria in Trastev. im Gedächtnis hatte. Kann aber diese Übereinstimmung die unmittelbare Abhängigkeit eines Denkmals von dem anderen beweisen?

Es ist völlig klar, daß Cavallini gerade diese sechs Szenen ausgewählt hat, weil sie den engsten Bezug auf Maria nahmen: die ganze Basilika war ja ihr geweiht. Wichtig ist aber, daß er durch keine Tradition gebunden war: ganz willkürlich hat er Christi Himmelfahrt ausgelassen, wo Maria von den Aposteln umgeben, in betender Stellung, als Orantin, dem gen Himmel fahrenden Christus mit dem Blicke folgt. Genau dieselben Darstellungen (außer der Geburt Marias) wiederholen sich in der Apsis von S. Maria Magg. Ohne Zweifel hat Torriti diese Szenen nicht selbständig ausgewählt, sondern sich auf die ziemlich willkürliche Auswahl von Cavallini verlassen. Er folgt seinem Vorbild ohne weitere Überlegung. Nur dadurch kann man sich die sinnlose Wiederholung mancher Szenen (Verkündigung, Anbetung der Könige und Darstellung Christi im Tempel) in der Apsis erklären, die bereits seit dem 5. Jahrhundert den Triumphbogen schmückten. Wenn er für S. Maria Magg. eine eigene Auswahl getroffen hätte, wäre das nicht eingetreten. Diese Verdoppelung der Szenen, bei der andere sehr wichtige Darstellungen, wie z. B. die Himmelfahrt, ausgelassen werden, ist ganz außergewöhnlich und wird nur durch das strenge Festhalten an dem Vorbild in S. Maria in Trastev. erklärlich. Interessant ist es, daß Torriti gezwungen war, die Geburt Marias ganz auszulassen, da Cavallini die Möglichkeit hatte, sie auf dem Triumphbogen darzustellen, Torriti dagegen nur die Apsis zur Verfügung hatte. In der Absicht Cavallini zu folgen, fängt er seinen Zyklus gleichwohl mit der Verkündigung an. Das beweist, daß das Schema der Verteilung der Szenen in der Apsis von S. Maria Magg. nicht ad hoc geschaffen ist und nicht zur Vervollständigung der Mosaiken, die seit dem 5. Jahrhundert die Basilika schmückten. Im Gegenteil: die späteren Mosaiken in S. Maria Magg. hängen ganz von den früheren in S. Maria in Trastev. ab.

Einige stilistische Eigenheiten der Mosaiken von Torriti und Cavallini sprechen ebenfalls für diesen Zusammenhang. Man muß die Landschaft der

Anbetung der Könige von Cavallini und die des Todes der Maria von Torriti miteinander (Taf. 2) vergleichen, um sich zu überzeugen, wie der eine Meister sich zu dem anderen verhält. Cavallini bricht als erster mit der byzantinischen Tradition, er hält sich nicht mehr an die leblosen Überbleibsel der illusionistischen hellenistischen Landschaften, die sich noch längere Zeit in den byzantinischen Fresken erhalten, aber ganz eigenartig von den byzantinischen Meistern verstanden wurden: die luftige Weite der Atmosphäre verdichtet sich zu einem farbigen, koloristisch wirkenden blauen Fleck, dem Hintergrund, der eine dekorative flächenhafte Bedeutung ähnlich dem Goldgrund der Mosaiken hat. Cavallini baut als erster seine Landschaft plastisch auf, er türmt einen Berg auf und setzt eine Festung darauf, führt einen Weg nach unten herab, läßt hinter dem Berge einen Baum hervorwachsen, genau wie die Bäume des Paduanischen Fresko „Joachim bei den Hirten" von Giotto[1]. Ganz denselben Aufbau finden wir auch bei Torriti: ein Gebäude steht auf einem Felsen; nur sind die Bäume dort breiter gewachsen. Obgleich die Landschaft frei von dem illusionistischen Charakter ist, erscheinen die Gebäude klein, da sie in der perspektivischen Ferne zu sehen sind; sie stehen in beabsichtigtem Gegensatz zu den großgebildeten Figuren des Vordergrundes. Dabei findet sich hier keine Spur von den spielerischen miniaturhaften Architekturen der byzantinischen Kunst, die im Verhältnis zu den menschlichen Gestalten viel zu klein sind. In der Lösung der Raumprobleme folgt also Torriti Cavallini.

Demnach muß man sich den engen Zusammenhang der Apsismosaiken von S. Maria Magg. und S. Maria in Trastev. dadurch erklären, daß Torriti im Laufe seiner Arbeit die Mosaiken in S. Maria in Trastev. die ganze Zeit über in Erinnerung hatte. Es ist leicht zu verstehen, daß Cavallini, der sogar auf Giotto einen unauslöschlichen Eindruck gemacht hat, in Torriti, der gewiß eine viel schwächere Begabung und eine viel geringere Erfindungskraft besaß, einen Nachfolger gefunden hat. Als Torriti 1292—1295 in S. Maria Magg. arbeitete, erreichte das Schaffen Cavallinis die höchste Blüte. Nicht nur die Malereien in S. Paolo fuori le mure, die Mosaiken in S. Maria in Trastev. lagen schon hinter ihm, sondern vielleicht auch die Fresken von S. Cecilia in Trastev., 1295 ging er selbst nach Velabro[2]. Es ist nicht zu verwundern, daß Meister Torriti auf die Komposition in S. Maria in Trastev. als Muster hingewiesen wurde: in Kunstangelegenheiten haben Papst Nikolaus IV. und G. Collonna mit den Ansichten der Brüder Stefaneschi außerordentlich stark gerechnet. In der Kunstgeschichte gelten die beiden Brüder als die feinsinnigsten Mäzenaten. Mit ihnen sind die Namen zwei der größten italienischen Künstler verbunden: Cavallini und Giotto.

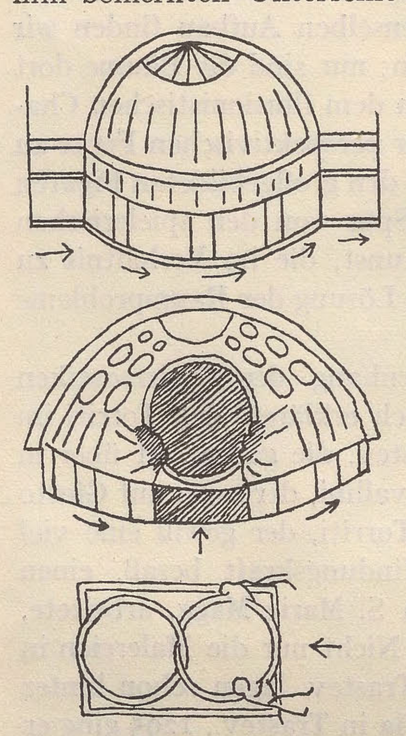
Öfter lassen sich Forscher durch die auffallende Ähnlichkeit zweier Denkmäler beeinflussen, ohne darauf zu achten, daß die Unterschiede vielleicht viel bedeutender und maßgebender sind. Und gerade nur durch die Feststellung dieser Unterschiede wird es möglich, einerseits die stilistische Entwicklung klarzumachen, andererseits die individuellen Sonderzüge jedes einzelnen Denk-

[1]) Venturi, Storia V, fig. 249; H. Thode, Giotto 1899 S. 74.

[2]) Hermanin, Le galerie nazionali t. V p. 35, 41.

males zum Vorschein zu bringen. Das zu beachten ist bei unserer Zusammenstellung der Mosaiken aus S. Maria Magg. und S. Maria in Trastev. besonders wichtig. Wenn die Abhängigkeit der ersteren von den letzteren auch festgestellt wurde, so ist doch das Maß dieser Abhängigkeit und ihr Charakter nur durch die Hervorhebung der Züge, in denen Torriti von seinem Vorbild unabhängig bleibt, vollständig zu erklären. Das wird uns helfen, die übrigen Quellen seiner Kunst aufzudecken.

Für den oberen Teil der Apsis hat Zimmermann schon vor 25 Jahren mit Recht hervorgehoben, daß die Verteilung der Figuren in der Apsis von S. Maria Magg. einen ganz anderen Charakter trägt als die in S. Maria in Trastev. Er hat aber diese Tatsache nicht ganz richtig eingeschätzt und erklärt. Die von ihm bemerkten Unterschiede sind, nach seiner Ansicht, durch eine Veränderung des Marienkults zu erklären. In S. Maria in Trastev. herrscht Christus einzig und allein, in S. Maria Magg. dagegen sitzt Maria, Christus gleichberechtigt, im gleichen Abstande von der Mittelachse der Apsis. Aber diese Erklärung ist falsch: in S. Maria in Trastev. ist Maria als Himmelskönigin, mit der Krone auf dem Haupte neben Christus sitzend, dargestellt. In S. Maria Magg. wird dagegen nur der Moment der Krönung festgehalten, Maria selbst aber hat, wie es in der byzantinischen Dëesisdarstellung üblich war, die Hände vorgestreckt. Daraus folgt, daß Maria nicht durch eine Begriffserhöhung die neue kompositionelle Bedeutung als himmlische Königin erhalten hat. Die ikonographische Deutung erweist sich als unhaltbar. Die entscheidende Rolle spielt hier nicht die Veränderung der Marienverehrung, sondern das Aufkommen eines neuen kompositionellen Prinzips. Nur dadurch kann man sich gewisse Charakterzüge der Mosaiken von Torriti, die bis jetzt von keinem Forscher erwähnt wurden, erklären.



Der Meister des Mosaiks von S. Maria in Trastev. (1143) gestaltet nicht nach irgend einem komplizierten Kompositionsprinzip, sondern gibt ein ganz einfaches Nebeneinander der Figuren, die keinen Zusammenhang miteinander haben: jede einzelne Gestalt ist von der nächsten durch einen Streifen des Hintergrundes abgesondert. Diese Isoliertheit und die einfache Addition kommt besonders stark auf dem unteren Bildstreifen mit der Darstellung der Lämmer zum Ausdruck. Obgleich die Figuren ohne jeden unmittelbaren Zusammenhang miteinander erscheinen, fühlt man, daß es etwas außerhalb der Figuren gibt, das sie vereinigt und die Komposition nicht zerfallen läßt: diese Wirkung entspricht der Architektur. Die stehenden Figuren und die Lämmer sind fächerartig in das Rund

[1]) Zimmermann, op. cit. S. 317.

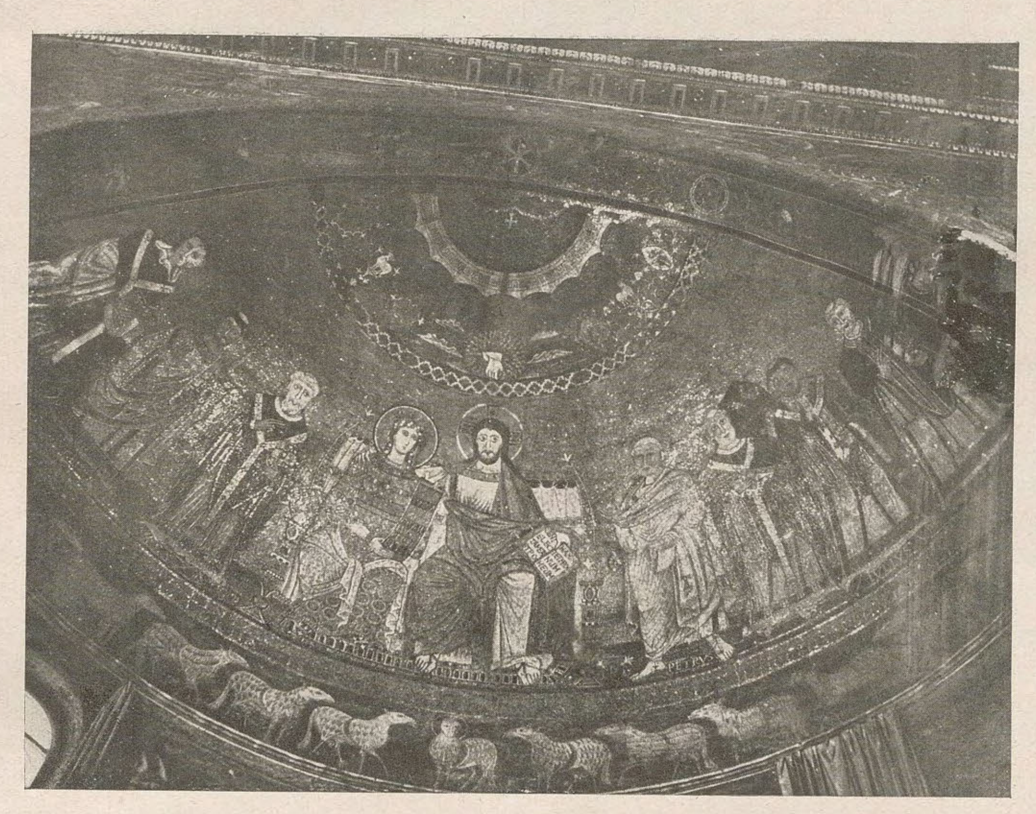
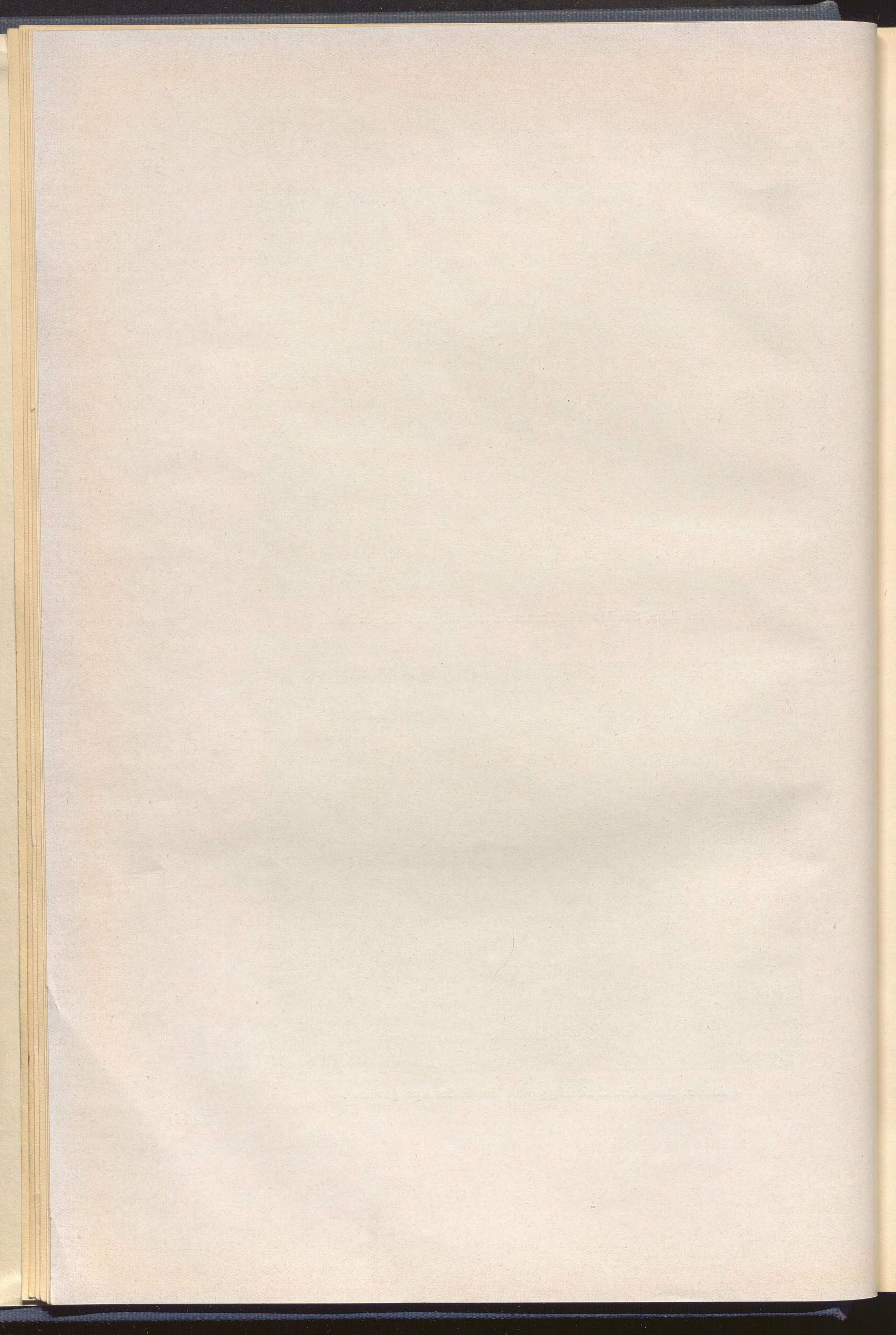


Abb. 1. Rom, Sta. Maria in Trastevere. Mosaik des Apsisgewölbes.



Abb. 2. Rom, Sta. Maria Maggiore. Mosaik des Apsisgewölbes.



der Apsis angeordnet, als ob sie dem Drucke, der von der Konche in vertikaler Richtung ausgeübt wird, folgen (Abb. Seite 4). Die strenge Verteilung in horizontale Friese und das Prinzip der Isokephalie verstärken den ruhigen und abgeklärten Eindruck. Das letztere befestigt zusammen mit der Herrschaft der Senkrechten und der Wagerechten den Zusammenhang mit der Architektur. Also haben wir eine Komposition vor uns, die durchaus monumental aufgebaut ist.

Die Komposition des Apsismosaiks in S. Maria Magg. ist ganz anders verstanden. Es kann freilich so scheinen, als ob das monumentale Prinzip hier noch fortlebt, wenn man links und rechts nur drei Figuren der Heiligen beachtet. Die Gestalten stehen ganz ruhig nebeneinander ohne jeglichen Zusammenhang. Diese Übereinstimmung kann man aber als einen weiteren Beweis der Abhängigkeit von Torritis Mosaik von denen in S. Maria in Trastev. auffassen. Bei der Betrachtung der Apsisdekoration im ganzen bekommt man hingegen einen ganz anderen Eindruck. Erstens ist die Addition einzelner gleichwertiger Größen durch Gruppenbildung verdrängt: solche Gruppen bilden Maria mit Christus, die Engelscharen unten, ja sogar die einzelnen weit voneinander stehenden Gestalten der Heiligen verschmelzen, von einem solchen Standpunkt betrachtet, miteinander und bilden wieder Gruppen. Außerdem sind alle fünf Gruppen (eine im Zentrum und je zwei zu beiden Seiten), in die die Komposition zerfällt, ihrer Form nach ganz verschieden und weisen in ihrer Anordnung nicht den Rhythmus der Wiederholungen auf, der in S. Maria in Trastev. so auffällig ist: die Gruppe von Christus und Maria ist ihrer Form und ihrem Ausmaß nach ganz anders als die Gruppen der Engelscharen, die letzteren ihrerseits anders als die Heiligen usw. — Die Mosaiken von S. Maria Magg. lösen sich von der Architektur los: Die Komposition der einzelnen Gruppen ist von den tektonischen Forderungen der Apsiswand ganz unabhängig: die senkrechten und wagrechten Linien weichen einem Kreise, an dem sich die komplizierten Linien der Engelflügel anschließen, die ein eigenes Muster bilden. Daher kann man sagen, daß das monumentale Prinzip durch ein ornamentales ersetzt wird. Diese Terminologie ist insofern für uns sinnvoll, als die „ornamentale Komposition" den geometrischen Aufbau des ganzen Schemas ausdrücklich betont, worauf es in diesem Fall ankommt. Im Gegensatz zu S. Maria in Trastev. hat diese Kompositionsweise den Zusammenhang mit der Architektur beinahe verloren; sie trägt auch keinen bildmäßigen Charakter[1]): ein ornamentaler Zug ist ihr verliehen. In S. Maria Magg. ist der Bildstreifen mit den Lämmern verschwunden; jetzt ist er überflüssig geworden; sie würden nur den Hauptgedanken verwischen (Taf. 1).

Auch die Szenen unter der Krönung verteilt Torriti nach einem ganz anderen Prinzip. Wenngleich Cavallini sich als ein großer Neuerer in der Lösung des Raumproblems erwiesen hat, hat er dennoch so viel Takt gehabt, um mit der Verteilung der einzelnen Darstellungen den Eindruck, den sein Vorgänger von 1143 durch die Gesamtansicht der Apsis erstrebte, nicht zu zerstören. Die Darstellungen folgten den historischen Ereignissen entsprechend: die Geburt der Maria, die Verkündigung, die Geburt Christi, die Huldigung der Magier, die

[1]) Was bei Giotto im Vergleich mit den byzantinischen Kompositionen der Fall ist.

Darbringung Jesu im Tempel und der Tod der Maria. Alle Kompositionen sind gleichwertig und folgen rhythmisch aufeinander ohne scharfe Akzentuierung. Das heißt, daß der untere Bildstreifen ebenso wie die beiden oberen (Krönung und Lämmer) nach dem Prinzip der Addition gleicher Größen aufgebaut ist. Anders hat Torriti dieselbe Aufgabe gelöst, erstens unterbricht er die historische Folge: der Tod Marias beschließt jetzt nicht den Zyklus aus dem Leben der Gottesmutter, sondern ist zwischen die Huldigung der Magier und die Darbringung Jesu im Tempel eingeschoben; zweitens ist diese Komposition beinahe dreimal so groß wie die anderen. Diese an sich unbedeutende Tatsache, die Veränderung der Größe und des Formates, ruft einen ganz anderen Eindruck hervor. Sobald eine Szene hervorgehoben wird, unterwirft sich ihr das übrige sofort: die beiden Kompositionen links und rechts verschmelzen ineinander und werden zu Gruppen; mit anderen Worten: das Prinzip der Addition der selbständigen Größen wird durch ein anderes ersetzt, das man mit gewissem Vorbehalt als ein ornamentales bezeichnen kann, insofern nicht die Tektonik der Apsis die gleichmäßige Verteilung der Szenen bedingt, sondern diese zu ganz selbständigen, von jedem äußeren Zwang unabhängigen Gebilden werden.

Wenn wir dieses Ergebnis mit dem entsprechenden Ersatz der monumentalen durch die ornamentale Gesetzmäßigkeit auch in der oberen Fläche der Apsis zusammenstellen, so wird es klar, daß hier nicht eine zufällige Abweichung die entscheidende Rolle spielt, sondern daß ein ganz neues Kompositionsprinzip hervortritt. Seine Quelle gilt es ausfindig zu machen.

In dem Mosaik von S. Maria in Trastev. ist mit dem allgemeinen monumentalen Aufbau noch die Verteilung in abgesonderte horizontale Bildstreifen verbunden: das Segment erscheint als erster Streifen, sodann der Streifen mit den Heiligen, weiter folgen die Lämmer und endlich ganz unten die Szenen aus dem Marienleben. In S. Maria Magg. verschwinden dagegen die Streifen ganz und gar. Der einzige horizontale Streifen, der sich durch die ganze Komposition ausdehnt, ist die Linie, die die Krönung von den unteren Darstellungen trennt; aber auch sie hat die Kraft der Isolierung, die ihr in S. Maria in Trastev. eigen war, verloren. Die Krönung aber ist mit dem Tode der Maria unten verknüpft. Dieser Zusammenhang ergibt sich schon aus rein ikonographischen Gründen: nach dem Tode steigt Maria zum Himmel und empfängt hier die höchste Ehre, sie erhält von dem Heiland die Krone. Nur durch diese Deutung wird es verständlich, warum der Tod der Maria in die Mitte der Apsis versetzt wird; die Aufeinanderfolge der Szenen der Horizontale nach, von links nach rechts, unterbricht der Künstler durch eine senkrechte Bewegung von unten nach oben. Außerdem hat Torriti die Darstellung des Todes der Maria im Vergleich mit den anderen Bildern beinahe um das Dreifache in die Breite gezogen, um den Zusammenhang zwischen ihr und der Krönung zu betonen.

Die Breite dieser Darstellung entspricht dem Durchmesser der Glorie, die Christus und Maria umgibt. Auch den Tod der Maria in einen Kreis einzuschließen, war zu kühn für Torriti; er schließt ein Kompromiß: einerseits ist diese Darstellung mit der oberen Komposition verbunden (ikonographisch und

ihrer Breite nach), andererseits bildet sie einen Bestandteil in der Reihe der Szenen des unteren Frieses.

Die bisher erörterten Besonderheiten der Mosaiken von S. Maria Magg. betreffen fast ausschließlich die kompositionellen Prinzipien. Außerdem wird aber auch die Ikonographie umgebildet (Taf. 1). Wie schon früher erwähnt wurde, ist Maria in S. Maria in Trastev. die Himmelskönigin, regina coeli, sie thront neben Christus. In S. Maria Magg. wird der Augenblick der Krönung dargestellt: Christus setzt die Krone auf das Haupt Marias, und sie neigt sich leise zu ihm. Das weitere betrifft den Tod der Maria. Cavallini hat ihn so dargestellt, wie es bei den italienischen Meistern des 11.—12. Jahrhunderts üblich war, z. B. in der Palatinischen Kapelle zu Palermo (1132—1143)[1]. Im Vordergrund liegt die Gottesmutter, hinter ihr steht Christus und trägt ein Wickelkind — das Sinnbild ihrer Seele; von allen Seiten drängen sich die Apostel und die Heiligen hinzu. Torriti folgt auch diesem traditionellen byzantinischen Schema, aber eine seiner Einzelheiten sucht man vergebens in der byzantinischen Kunst: in der oberen linken Ecke wird David[2]) dargestellt. Diese in der Darstellung des Marientodes so ungewöhnliche Gestalt lenkt die Aufmerksamkeit auf sich und läßt vermuten, daß sie eine besondere Bedeutung haben muß. Um endgültig festzustellen, woher die Änderungen in den Mosaiken von S. Maria Magg. im Vergleich zu denen aus S. Maria in Trastev. kommen, muß man noch eine weitere Gruppe von Denkmälern heranziehen.

Die Ergebnisse der eben gemachten Auseinandersetzung lassen sich folgendermaßen zusammenfassen. Als Ausgangspunkt gilt für Torriti das Moasik der Apsis aus S. Maria in Trastev.: unter seinem Einfluß tauchte der Gedanke auf, in der Konche der Apsis die Krönung der Maria darzustellen und darunter auf dem schmalen Bildstreifen die Szenen aus dem Leben Marias. Aber die Mosaiken von S. Maria in Trastev. erklären nicht nach jeder Hinsicht die Gestaltung der Mosaiken von S. Maria Magg., da wir bei Torriti ein ganz eigenartiges Kompositionsprinzip und eine Ikonographie finden, die die traditionellen Formen durchbrechen: 1. Die Monumentalität (die Abhängigkeit von den tektonischen Kräften der Apsis) wird durch die Ornamentalität (Verselbständigung des Mosaiks) verdrängt. 2. Das Prinzip der Addition der gleichen Größen wird durch die Komposition der verschieden gebildeten Gruppen ersetzt. 3. Die horizontale Anordnung des Frieses verliert ihre Bedeutung, die Aufeinanderfolge der Szenen der Senkrechten nach macht sich in der Mitte der Apsis geltend. 4. Endlich die ikonographische Veränderung: die feierliche Gruppe der nebeneinander thronenden beiden Gestalten wird durch die Krönung der Maria ersetzt; bei dem Tode Marias erscheint die Gestalt Davids.

[1]) Ch. Diehl, Manuel d'art. byz., fig. 250.

[2]) In der Ferne ist er über die Burg Jerusalems sich beugend zu sehen, und über den Aposteln ist sein Brustbild mit der Inschrift dargestellt.

II.

Wo haben wir den Ursprung beider Kompositionsprinzipien zu suchen? Wie sind sie nach Rom gelangt? Es ist unzweifelhaft, daß die Mosaiken von S. Maria in Trastev. eine typische byzantinische Komposition darbieten. Um nicht auf das Einzelne einzugehen, weise ich auf die Ergebnisse meiner Untersuchung der byzantinischen Dreieinigkeitsdarstellung der makedonischen Periode in meinem Aufsatz „Über den Ursprung der ‚Dreieinigkeit' von Rubleff hin." Eines der Hauptgesetze des byzantinischen Stils — das Prinzip der Addition der einzelnen gleichen Größen — ist im Bildtypus der Dreieinigkeit in der makedonischen Periode (die mit den Mosaiken in S. Maria in Trastev. gleichzeitig sind) besonders deutlich im Vergleich mit dem des 14. Jahrhunderts. Der monumentale Charakter der byzantinischen Fresken und ihr Zusammenhang mit der Architektur wurde wiederholt von den Kunsthistorikern hervorgehoben. Die horizontalen Friese gehen noch auf ihre hellenistische Wurzel zurück. Dieses Prinzip des Frieses (so auch in der Darstellung des Marienlebens von Cavallini) ist noch in den spätbyzantinischen Handschriften, Oktateuchen, zu spüren, in denen die zugrundeliegende Szenenfolge der Josuarolle in einzelne Bilder aufgeteilt ist. Die Apsis der Kathedrale von Monreale (12. Jahrh.)[1]) zeigt deutlich, daß die Mosaiken von S. Maria in Trastev. ihrer Komposition nach den byzantinischen Stil aufweisen: auch dort fanden wir die Monumentalität, die Addition der gleichen isolierten Einheiten und die horizontale Anordnung der Friese.

Schwieriger ist die Frage nach den Voraussetzungen des Mosaiks in S. Maria Magg. zu beantworten. Aber die Aufgabe wird uns dadurch erleichtert, daß die oben erwähnten, den Gesamteindruck der Komposition verändernden Züge sich in ganz bestimmte Stellen der Apsis eindrängen und scharf begrenzt werden können. Tatsächlich erfolgt die Umgestaltung des ganzen Mosaiks nur der Bildmitte wegen, die die Krönung und den Tod der Maria enthält. Dieser Teil ist nach dem ornamentalen Prinzip im früher erwähnten Sinne aufgebaut: der Kreis und die Engelgruppen. Die äußeren Bildflächen rechts und links erscheinen hingegen nach dem monumentalen Gesetz ausgestaltet, wenn sie unabhängig von dem mittleren Teil betrachtet werden. Die mittlere Bildfläche aber übt ihre Wirkung auch auf die äußeren Seitenflächen und unterwirft sie ihrem Einfluß. Die kleinen Gestalten der Heiligen verlieren den kolossalen Figuren Marias und Christi gegenüber ihre Monumentalität und verschmelzen in eine Gruppe. Ebenso bewirkt die auf dieser Mittelfläche dargestellte größte Szene des unteren Frieses die Zusammenfassung der Nebenszenen. An dieser Stelle wird zugleich das Prinzip des horizontalen Frieses gestört und die Bewegung von unten nach oben (von dem Tode der Maria zur Krönung) eingeschaltet. Diese starke Dissonanz durchbricht den Rhythmus der Erzählung. Endlich bemerken wir in der mittleren Bildfläche auch die ikonographischen Abweichungen.

Die Beschränkung aller dieser Veränderungen auf einen ganz bestimmten

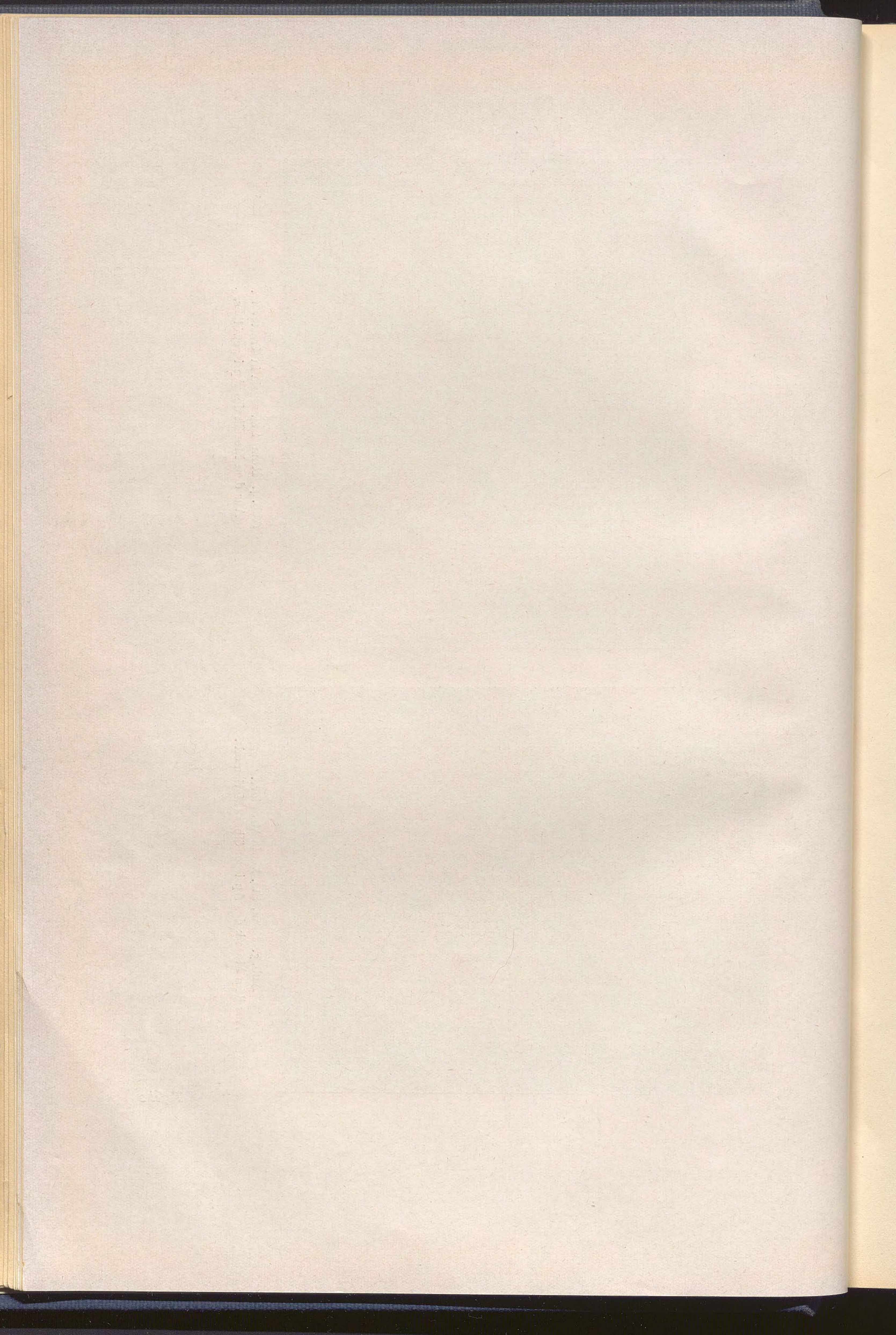
[1]) Diehl, Manuel, p. 136.



Abb. 3. Rom, Sta. Maria Maggiore.
Aus dem Mosaik des Apsisgewölbes (Marientod).



Abb. 4. Rom, Sta. Maria in Trastevere.
Aus dem Mosaik des Apsisgewölbes.



Teil des Mosaiks führt zum Schluß, daß von Torriti das Schema von S. Maria inTrastev. von dem er ausging, nicht selbständig umgestaltet wurde, sondern daß wir in dieser schmalen Mittelfläche die Einwirkung irgendeines anderen Denkmales zu erkennen haben. Nur dadurch erklärt es sich, daß wir die gesamte Komposition zerlegen und die verschiedenen, nur äußerlich miteinander verbundenen Bestandteile feststellen können. Und zwar muß dieses Denkmal ein Erzeugnis der gotischen Malerei gewesen sein. Für unsere Zwecke genügt z. B. ein Hinweis auf die entsprechende Miniatur aus dem „Psaultier de Blanche de Castille“ (Paris, Bibl. de l'Arsenal 1186, erste Hälfte des 13. Jahrhunderts nach Ansicht Martins)[1]. Die Zusammenstellung der beiden Denkmäler (Taf. 3) bestätigt, daß die Abweichungen von den Mosaiken in S. Maria in Trastev. bei Torriti sich dadurch erklären lassen, daß unser Meister eine ähnliche Miniatur vor Augen gehabt hat. Man muß jedoch beachten, daß die Typologie, die Figuren, der Charakter der Linien und Flächen bei ihm ganz verschieden von der Miniatur sind, um in der weiteren Auseinandersetzung Mißverständnisse zu vermeiden.

Die erste Frage betrifft den Ersatz der monumentalen Komposition durch die ornamentale. Der Kreis, in dem Christus und Maria eingeschlossen sind, zieht sowohl in der Miniatur als in dem Mosaik die Aufmerksamkeit an. In dem Aufsatz „Ursprung der Dreieinigkeit von Rubleff“ wurde auseinandergesetzt, warum die byzantinische Kunst eine Abneigung gegen die mehrfigurige Komposition im Kreise hatte. Die nordische Kunst dagegen hatte eine Vorliebe für den Kreis, wie auch für den Vierpaß und für andere geometrische Formen in der Verteilung der Figuren. Das beobachtet man in den Fresken, den Heiligenbildern und besonders in den Glasfenstern und den Miniaturen. Die runde Umrahmung entspricht am besten der nordischen Hinneigung zur ornamentalen Kompositionsweise, während der byzantinischen Malerei, die von den einzelnen isolierten Figuren ausgeht, das Bestreben, die Gestalten möglichst ohne Rahmen zu verteilen, eigen war. Was das Problem des Kreises anbetrifft, so braucht nur daran erinnert zu werden, daß die figürliche Komposition im Kreise in der Vasenmalerei und im Kunstgewerbe der antiken Welt eine gewöhnliche Erscheinung war. Häufig sind die runden Kompositionen, sogenannte Tondos, in der italienischen Malerei des 15.—16. Jahrhunderts. Man könnte nun denken, daß der Kreis als Element der Komposition nicht als Kriterium für die Feststellung der gotischen Herkunft dieses Motives gelten kann. Aber bei näherer Betrachtung wird es klar, daß die runde Umrahmung in verschiedenen Epochen ganz verschieden verstanden wurde. In der griechischen Kunst bedeutete der Kreis eine gewisse Gegebenheit: weil die für die Ausschmückung bestimmten Gegenstände rund waren (die Innenseite der Schalen), hat auch der Vasenmaler gern die Figuren so verteilt, daß sie den ganzen Raum ausfüllten. In der Renaissance bedeutet der runde Rahmen ein Fenster, durch welches der Künstler in die Natur hinausblickt (sogar bei Boticelli, der nicht immer die neue

[1]) Auch R. de Fleury, La Ste. Vierge, t. I pl. IX; Barbier de Montault, Traité de l'iconographie, t. II pl. XXXIII, 340; Michel, Hist. de l'art. II, fig. 252.

Bedeutung des Kreises erfaßte). Natürlich lassen sich dann die Figuren nicht immer in den Grenzen des Kreises festhalten. Die Form, bei der die äußeren Umrisse geradeckig sind und die inneren rund, kann man sich nur durch diese Deutung des kreisförmigen Rahmens erklären. Diese Auffassung des Kreises widerspricht nicht seiner Bedeutung bei der Ausbildung der einheitlichen und in sich abgeschlossenen Komposition, nach der die Meister der Renaissance strebten. — Ganz anders liegt die Sache bei der gotischen Malerei: Kreis, Vierpaß, Rhombus, Quadrat und die anderen geometrischen Gebilde haben hier eine selbständige Bedeutung gewonnen. Sie bilden das Gerüst, auf dem die Komposition der Figuren aufgebaut wird, vergleichbar dem frühgermanischen Ornament der Völkerwanderung, aus dessen ornamentalem Geflecht Ungetüme, Vögel und Tiere hervorkommen. Die gotische Malerei hat die Vorliebe für die Gegenüberstellung der Figuren und der Ornamente bewahrt, in diesem Sinne hat der Kreis eine rein ornamentale Bedeutung. Wenn in der Gotik der Kreis nicht als Ausschnitt (bzw. Durchblick) angesehen werden kann, so folgt daraus, daß die Figuren der gotischen Malerei eher vor, als hinter ihm verteilt sind. Es wurde über die gotische Malerei gesagt (Dvořák)[1], daß sie sich nicht von dem Beschauer aus in die Tiefe erstreckt, sondern von der Bildfläche nach vorn durch die einfache Überschneidung. Diese Überschneidungen, auf denen der künstlerische Sinn der germanischen Ornamente beruht, erhalten sich auch bis in die spätere Zeit als Hauptgesetz der räumlichen Komposition[2]). Es ist ganz natürlich, daß die Künstler eine Vorliebe dafür hatten, den Kreis mit den ihn überschreitenden Figuren zu durchschneiden. In der Todesszene des Marienlebens sind zwei Apostel außerhalb des runden Rahmens geblieben, trotzdem sie durch den Linienrhythmus mit der Hauptkomposition der Miniatur verbunden sind (Taf. 3). Demnach beweisen die gotischen Künstler des XIII. Jahrhunderts eine große Vorliebe für die runde Umrahmung als ornamentales Motiv, das als eine Art von Canevas, auf dem die Figuren verteilt werden, aufgefaßt wird. Besonders oft haben die gotischen Künstler den Kreis durch herein- oder heraustretende Figuren überschnitten. Genau dieselben Züge in der Auffassung des Kreises finden wir in dem Mosaik von Torriti: der Kreis ist hier keine Gegebenheit, er wird nicht durch die Architektur bedingt, er ist auch kein Ausschnitt. Er hat eine rein ornamentale Bedeutung, wie eine von dem Künstler hingeworfene Blume, wie eine Vignette auf der freien Seite des Kodex. Noch mehr, die fliegenden Engel überschneiden den Kreis, ähnlich den Aposteln in der Krönung der Miniatur. Der Vergleich mit der gotischen Miniatur mit ihren zwei Gruppen der Apostel im Tode der Maria zerstreut alle Zweifel über die Herkunft dieses Prinzips bei Torriti.

Im Mosaik von S. Maria Magg. im Gegensatz zu S. Maria in Trastev. sind die kolossalen Gestalten der Maria und Christi den kleinen Figuren der Apostel und Engel gegenübergestellt (Taf. 1). Dieser Zug rührt auch aus der nordischen

[1]) M. Dvořák, Idealismus und Naturalismus in der gotischen Skulpt. u. Mal. „Hist Zeitsch.“ 1919 S. 1ff. u. 189ff.

[2]) O. Wulff, Rep. f. Kunstwiss. 1903, S. 234ff.

Malerei her, obschon er in der erwähnten Miniatur fehlt. Das läßt darauf schließen, daß die Miniatur, die für Torriti als Vorbild diente, keine genaue Wiederholung der unseren war. Es ist freilich zuzugeben, daß man die Gegenüberstellung der großen und kleinen Gestalten auch in der byzantinischen Kunst trifft und deswegen kann diese Tatsache nur dann als Kriterium gelten, wenn alle Abstufungen in Betracht gezogen werden. Es steht aber fest, daß die byzantinischen Meister diese Gegensätzlichkeit nie so stark betont haben, wie es im Norden schon seit der karolingischen Zeit bis in das 13. Jahrhundert geschah. Zwei Beispiele verdeutlichen diesen Gedanken: erstens wurden die Stifter in der byzantinischen Kunst niemals so klein im Verhältnis zu den Heiligen gestaltet, wie das in der nordischen Kunst üblich war. In der byzantinischen Kunst finden wir hingegen viel häufiger den Fall, daß der Schutzflehende ganz sklavisch vor seinem Beschützer niederfällt und dennoch in derselben Größe erscheint. Den zweiten Beleg bildet das jüngste Gericht im Norden und in Byzanz. Die Figur des Heilands ist beinahe in allen nordischen Darstellungen im Vergleich mit den Aposteln und Heiligen[1]) in kolossalem Maßstabe gehalten. In Byzanz dagegen wird der Heiland trotz der allgemeinen Strenge der Komposition beinahe in derselben Größe, wie die übrigen Gestalten, wiedergegeben[2]).

Das Entscheidende für die Abhängigkeit des mittleren Teiles des Mosaiks in S. Maria Magg. von der gotischen Komposition, wie der aus dem Psalter der Blanche de Castille, ist aber der Ersatz der Darstellungsfolge der Horizontale nach, von links nach rechts (wie in S. Maria in Trastev.), durch die Darstellungsfolge der Vertikale nach, von unten nach oben (S. Maria Magg.) (Abb. Seite 4). Schmarsow[3]) bestimmte dieses Prinzip als ein Kompositionsgesetz der Gotik. Wenn wir dieses mit dem allgemeinen Streben der Gotik in die Höhe, daß die französische Kathedrale bis auf die einzelnen architektonischen Details durchdringt, zusammenbringen, so muß man zugeben, daß die nordische Herkunft dieses Gesetzes keinem Zweifel unterliegen kann. Auch in der byzantinischen Kunst werden die Szenen häufig der Reihe nach übereinander dargestellt, aber die Darstellungen folgen einander wie die Zeilen einer Schrift von oben nach unten. Schmarsow hat in der italienischen Kunst die gotische Verteilung der Szenen zum ersten Male in den frühen Bronzetüren von Ghiberti im Baptisterium in Florenz von 1403—1424 festgestellt. Dasselbe Prinzip erkennen wir schon im 13. Jahrhundert im Mosaik von Jakobus Torriti[4]). Sowohl in der Miniatur als

[1]) Reichenau, Burgfelden sowie S. Angelo in Formis.

[2]) Torcello, Elfenbeinschnitzerei in London (Venturi, Storia II, fig. 422), Freske Spassa Neredizi (Denkm. d. altrus. Kunst, B. 1) Miniatur d. Ev. in Jelisavetgrad (Pokrowski, Evangelium, Abb. 103).

[3]) A. Schmarsow, Kompositionsgesetze frühgot. Glasgm. Abh. d. sächs. Gesell. d. Wiss. 1919. Diese Arbeit stand nicht zu meiner Verfügung, als die vorliegende Untersuchung geschrieben wurde.

[4]) Im Relief von 1189 in Chiesa di S. Mar. in Vezzebeno, wo auch d. got. Einfluß zu fühlen ist (Venturi, Storia III, Fig. 72—74), ist auch die Krönung über dem Tode der Maria dargestellt; aber die Bewegung der Senkrechten nach ist nicht da, sondern zwei horizontale Bildstreifen dehnen sich übereinander.

auch im Mosaik ist die Krönung über dem Tode der Maria dargestellt. Den Tod der Maria in den Kreis miteinzuschließen und den Zusammenhang mit den übrigen Szenen aus dem Marienleben des unteren Bildstreifens zu zerstören, wäre zu kühn für Torriti gewesen. Die horizontalen Linienumrahmungen oben und unten sind geblieben. Torriti hat nur, von der Miniatur beeinflußt, den Rahmen in die Breite gezogen, so daß die letztere dem Durchmesser der oberen Umrahmung gleich wurde. In dieser Hinsicht hat Torriti ein Kompromiß vorgezogen. Die Ersetzung des Frieses durch den vertikalen Aufbau ist so spezifisch und einzigartig, daß jeder Zweifel über die leitende Rolle der gotischen Komposition wegfällt. Diese letzte Tatsache allein beweist, daß auch die übrigen gemeinsamen Züge der gotischen Malerei und unseres Mosaiks nicht als selbständige Erfindung von Torriti erklärt werden können, sondern daß er in enger und unmittelbarer Beziehung zur Gotik steht.

Der Zusammenhang unseres Mosaiks mit der Gotik wird noch durch die Analyse der Ikonographie bekräftigt (Taf. 1). Es ist allgemein bekannt, daß die Komposition der Krönung im 13. Jahrhundert in Frankreich ausgebildet wurde[1]). Dieser Vorwurf ist augenscheinlich von dort schon in das Mosaik von 1143 in S. Maria in Trastev. eingedrungen. Es ist daher für uns besonders wichtig, festzustellen, ob dieser abendländische ikonographische Bildtypus Torriti durch das römische Mosaik von 1143, also aus der romanischen Kunst, oder durch ein Denkmal des 13. Jahrhunderts, d. h. der schon ausgebildeten gotischen Malerei vermittelt worden ist. Der Unterschied in der Ikonographie der Krönung von S. Maria in Trastev. und S. Maria Magg. hilft uns diese Frage zu lösen: in der ersteren sitzt Maria mit schon bekröntem Haupte da, in dem zweiten wird gerade der Moment der Krönung dargestellt. Die Ersetzung der Himmelskönigin mit der Krone durch Maria im Augenblick der Krönung, kann mit Sicherheit in Frankreich um die Mitte des 13. Jahrhunderts nachgewiesen werden. Der erste Bildtyp ist noch in Senlis, Laon, Chartres vertreten, der zweite in Sens, Auxerre, Rheims[2]) belegt. Wenn wir in Betracht ziehen, daß das Mosaik von S. Maria Magg. von 1294 stammt, so wird klar, daß nicht Torriti der Schöpfer dieses neuen ikonographischen Typus war, sondern, daß er ihn der zweiten gotischen Welle des nordischen Einflusses zu verdanken hat, wenn als erste Welle die angenommen wird, die sich in dem ikonographischen Motiv der Krönung in S. Maria in Trastev. ausgeprägt hat.

So kann man sagen: wenn Torriti gerade durch das Mosaik von S. Maria in Trastev. angeregt wurde, die Konche der Apsis und keinen anderen Teil der Basilika durch die Krönung zu schmücken, so ist der ikonographische Typus der Maria im Momente der Krönung nur dadurch zu erklären, daß er, unbefriedigt von dem veralteten Typus, das neu ausgebildete Motiv übernommen hat.

Die Erscheinung Davids im Tode der Maria, die in den byzantinischen Denk-

[1]) E. Mâle, L'art. relig. du XIII siècle, p. 294. — Zimmermann (op. cit. p. 140) führt nicht aus, warum er die Ikonographie von S. M. Magg. für selbständig hält. — Berteaux (p. 70) bezeichnet dieses Motiv als „une création originale et déjà italienne".

[2]) Mâle, L'Art. relig. p. 295ff.

mälern nicht belegt ist, weist ebenfalls auf die unmittelbare Abhängigkeit von nordischen Vorbildern hin, da sie bei Torriti vollständig unmotiviert vorkommt. In den gotischen Handschriften des 13.—14. Jahrhunderts erklärt sich die Darstellung Davids in der linken oberen Ecke des Todes der Maria (ebenso wie bei Torriti) durch den Hinweis auf das Buch der Könige; wie David die Bundeslade des Alten Testaments in seine Stadt hereingetragen hat, so nimmt auch Christus die Maria in den Himmel auf. Es bleibt kein Zweifel an der nordischen Herkunft dieser „Typologie", die aus der „Biblia pauperum" und dem „Speculum humanae salvationis"[1]) bekannt ist. Das bestätigt nochmals die Abhängigkeit der mittleren Bildfläche in unserem Mosaik von der gotischen Malerei, obgleich der Typus Davids ebenso wie der aller Figuren des Todes der Maria rein byzantinisch ist.

Diese ganze Reihe neuer Charakterzüge in dem Mosaik Torritis kann nicht als Frucht seiner persönlichen Schöpfung angesehen werden, sondern ist rein äußerlich hineingetragen. Es ist undenkbar, daß dieser Meister in freier Entwicklung in fünf Jahren den ganzen Weg durchgemacht hat, der im Norden als Ablauf organischer Entfaltung vom romanischen zum gotischen Stil erscheint. Nach dem Apsismosaik von S. Giovanni in Laterano, das vier Jahre vor demjenigen in S. Maria Magg. ausgeführt wurde, ist Torriti als ein wenig erfinderischer und vorwärtsstrebender Meister bekannt, der sich durch nichts vor den übrigen in rein byzantinischem Stil malenden Meistern des 13. Jahrhunderts in Italien auszeichnet. Man darf nicht übersehen, daß in S. Maria Magg. die schmalen Streifen links und rechts einzeln betrachtet einen echt byzantinischen Eindruck hervorrufen und daß die Gestalten Christi und Marias schwerfällig sind und keine Spur von der Liniendynamik besitzen, die in der Miniatur so stark zum Ausdruck gebracht ist.

Es ist schwer zu entscheiden, welcher Art das Mittelglied in der Übertragung der Gotik nach Rom war. Was hat auf Torriti bei der Schöpfung seines Mosaiks den entscheidenden Eindruck geübt: die gotische Miniatur oder die Glasfenstermalerei?[2]) In der ersten Hälfte des 13. Jahrhunderts in der Epoche Philipp-Augusts ist die Miniatur ihrer Komposition nach eng mit der Glasfenstermalerei verbunden, wobei der Vorrang der letzteren gehört[3]). Diese Abhängigkeit wird besonders in dem Psalter deutlich, der zum Vergleich mit unserem Mosaik herangezogen wurde. Die leichte Übertragbarkeit der Miniatur spricht für ihre vermittelnde Rolle als Trägerin der gotischen Kompositionen zwischen Frankreich und Italien. Wulff hat als erster die Bedeutung der gotischen Miniatur für die

[1]) Siehe Heiden, Beiträge z. christ. Typologie aus d. Bilderhandschr. d. Mittelalt. 1861 p. 103; speculum humanae salvationis, Kremsmünster, Fgl. XLIb. Capp. XXXVI „Christus rex celsium assumpsit Mariam in celum Rex David duxit orcham domini in domum suam". — Vgl. Molsdorf, Führer durch d. symb. u. typ. Bilderkreis 1922 S. 86 N. 902. David bringt die Bundeslade nach Jerusalem. 2. Sam. 6f. (Speculum humanae salvat, Ed. Lutz u. Perdzet 1907, Taf. 71), Die schöne Jungfrau Abisag wird zu David gebracht, 1. Kön. 1, 3 („Biblia pauperum", Zs. f. chr. K. XVIII Taf. 46).

[2]) Von unserem Standpunkt aus ist es gar nicht erforderlich, das Mosaik von S. M. Magg. mit d. Elfenbeinschnitzereien (Peraté in Hist. de l'Art von Michel, II, p. 448) oder mit d. Plastik der Portale (Berteaux, Rome p. 88) zu vergleichen.

[3]) Michel, Hist. de l'Art, p. 337.

Ausbildung des Stiles in der italienischen Malerei des Trecento hervorgehoben. Die gleiche Bedeutung der gotischen Elfenbeinschnitzerei wurde von Hiazintoff nachgewiesen[1]). Dasselbe wurde auch von Swarzenski bestätigt. Es unterliegt keinem Zweifel, daß die Mosaiken von S. Marco auf die Cottonbibel zurückgreifen[2]). Aus der Miniatur hat die byzantinische Malerei des 14. Jahrhunderts die hellenistischen Motive geschöpft, wie das Ainaloff bewiesen hat[3]). In S. Pietro in Grado erscheinen endlich die einzelnen Motive der Fresken, als ob sie nach romanischen Miniaturen kopiert sind[4]). Mit einem Wort, wir dürfen uns nicht wundern, wenn es sich herausstellt, daß die Mosaiken von Torriti unmittelbar auf die Miniaturmalerei zurückgreifen. Um aber nachdrücklich darauf zu bestehen, muß man vielleicht die Farbengebung des Mosaiks mit der der Miniaturen und der Glasfenstermalerei vergleichen. Die von allen Forschern bemerkte erstaunliche Buntheit der Farben könnte vielleicht ebenfalls durch die Abhängigkeit von der gotischen Malerei, die durch ihre lebhaften Farben bekannt ist, erklärt werden[5]). Wie nahe der Wahrheit manche Gelehrte gekommen sind, beweisen die Urteile von Wulff und die von Kondakoff über unser Mosaik. Wulff hat bekanntlich zuerst die Hypothese über den Einfluß der Gotik auf die italienische monumentale Malerei des 13.—14. Jahrhunderts aufgestellt. Über das Mosaik von Torriti hat er sich in folgender Weise geäußert: „Schon bei dem ersteren (Torriti) mischen sich ganz leise in der Krönung Marias in Komposition und Typen (besonders der Mönche, aber auch der Jungfrau) . . . gotische Einflüsse ein.“ Die Berechtigung dieser Behauptung ergibt sich aus der obigen Auseinandersetzung[6]). Kondakoff bemerkt über die Krönung: „Früher finden wir dieses Thema vielleicht in der Miniatur.“ Auch diese Bemerkung wird klar bestätigt durch das Ergebnis, zu dem wir gelangten, nämlich daß unser Mosaik entweder auf die Miniatur oder auf die ihr nahestehende Glasmalerei zurückgreift. Diese Bemerkung an und für sich aber kann nicht als berechtigt anerkannt werden: das Thema der Krönung finden wir in den Skulpturen der Portale früher als in der Miniaturmalerei.

III.

Bis jetzt wurde die Analyse des Gegenstandes unserer Untersuchung von den Wirkungen zu deren Ursachen und Quellen geführt. Nunmehr folgt unsere Betrachtung dem historischen Verlauf.

[1]) Hiazintoff, Die Renaissance d. ital. Plastik in d. Werken von N. Pisano; Graber „Studien über N. Pisano“, der mit Hiazintoff u. Swarzenski nicht einverstanden ist, führt für seine Meinung keine sehr überzeugenden Argumente an.

[2]) Tikkanen, Die Genesismosaiken in Venedig n. d. Cottonbibel, Helsingfors 1889.

[3]) D. Ainaloff, Die Byz. Mal. d. XIV. Jh. St. Ptsb. 1918.

[4]) Vgl. z. B. die Gruppe links in d. Kreuzigung Petri (P. Achiardi in Atti del congr. internaz. 1904) mit einigen Figuren aus d. sogenannten Albani-Psalter (Goldschmidt, Albani-Psalter, Berlin 1895, Taf. VII).

[5]) Zimmermann op. cit. S. 137, Crowe u. Cavalcaselle, „Gaiety of colour;“ Kondakoff, op. cit., S. 417.

[6]) Sogar die allergrößte Photographie läßt nicht beurteilen, wie stark d. gotische Einfluß in d. Typen der Mönche und der Gottesmutter zum Ausdruck kommt.

Was befand sich in der Apsis von S. Maria Magg., als Torriti seine Arbeit begann? Da ich selbst keine Möglichkeit hatte, das Mosaik zu untersuchen, habe ich die Ergebnisse der folgenden Forscher unseres Mosaiks benutzt: Vitet, Labart, Barbet, de Jong, Crowe und Cavalcaselle, besonders die von Müntz und de Rossi, dann noch die Beobachtungen von Zimmermann, Berteaux, Berner, Angeli, Venturi, Marruchi und Kondakoff. In dieser schwierigen Frage ist man noch zu keiner allgemein befriedigenden Entscheidung gekommen. Für unsere Ziele aber genügen die Vermutungen, die mit ziemlicher Sicherheit angenommen werden können.

Münz[1]) und de Rossi haben festgestellt, daß die Akanthusranken oben, das Segment des Himmels, und der Paradiesesfluß unten durchaus der früh-christlichen Kunst entsprechen. Diese Teile müssen entweder als Wiederholung des Apsisschmuckes der Zeit Sixtus III. (432—440) oder als erhaltene Teile des Originals angesehen werden. Dieser Gedanke findet an sich eine Stütze in der Apsis von S. Giovanni in Laterano, wo Torriti auch gearbeitet hat und wo unter der Christusdarstellung eine Inschrift erhalten ist, die für die Übertragung desselben aus dem alten Mosaik zeugt. Wenn also die erwähnten Teile von dem Mosaik des 5. Jahrhunderts herrühren, so muß man sich noch klarmachen, was sich außerdem vor Torriti in der Konche befand. De Rossi hat festgestellt, daß die ganze Apsis zur Zeit des Papstes Nikolaus IV. (1292) umgebaut und bis auf die Umfassungswand des Chorumganges, der sie früher umgab, erweitert wurde. Die Säulenreihe, auf der die frühere Apsis ruhte, wurde durch eine Wand mit spitzbogigen Fenstern ersetzt, die ganz deutlich von ihrer Herkunft aus der Zeit, als die Gotik in Rom eindrang, zeugten[2]). Um sich also vorzustellen, wie die Apsis zur Zeit Sixtus III. aussah, muß man sie in Gedanken verengen. Da aber das Rankenornament aller Wahrscheinlichkeit nach aus dem alten Mosaik übertragen wurde, müßten wir gerade den mittleren Bildstreifen zusammenschieben, d. h. man müßte den Kreis, den wir in Zusammenhang mit der gotischen Miniatur gestellt haben, aufgeben. Die feinen Akanthusranken, die sich von den Hauptranken abzweigen, füllen sehr günstig den Raum um den Kreis und die Ecken zwischen dem letzteren und dem Segment aus. Es kann nur fraglich sein, ob der Kreis von Torriti hinzugefügt wurde. Dieser Zweifel wird aber ohne weiteres verschwinden, wenn wir in Betracht ziehen, daß die Ranken den Raum um die Engelflügel ebenso sorgfältig ausfüllen, die unbedingt von Torriti geschaffen sind, weil solche Engeltypen erst in der makedonischen Zeit der byzantinischen Kunst ausgebildet wurden und im 5. Jahrhundert gar nicht denkbar sind. Dann müssen wir zugeben, daß Torriti den Raum um den Kreis mit Christus und Maria auf sehr geschickte Weise durch das Ornament ausgefüllt hat. Also war ein Kreis von solcher Größe in der Mitte der Apsis des 5. Jahrhunderts unmöglich. Es unterliegt keinem Zweifel, daß die Heiligen (unter ihnen Franziskus von Assisi und Antonius) von Torriti neu geschaffen wurden. Um Platz für sie zu schaffen, wurde das Ornament über ihre Köpfe hinweggeführt

[1]) E. Müntz, Notes sur les mosaïques chrétiennes de l'Italie, Revue arch. 1879, août.

[2]) Zimmermann op. cit. S. 137.

und unnatürlich zu den Seiten gebogen (wie in S. Ruf. u. Sec., S. Lor. F. C. M.)[1]). Was hat dann früher den schmaleren, mittleren Bildstreifen geschmückt? Der Verzicht auf den Kreis läßt uns vermuten, daß die Figuren entweder viel kleiner oder ganz anders verteilt waren, wenn hier die Krönung dargestellt war. Aber die Krönung an und für sich, so wie sie uns erscheint, ist erst seit dem 13. Jahrhundert bekannt, die erhobenen Hände Christi und der Typ der Maria[2]), wie sie hier dargestellt ist, erst seit dem 9. Jahrhundert. Dieser Sachverhalt läßt vermuten, daß die jetzige Darstellung nicht mit der alten verbunden ist. Die Hände Christi und diejenigen Marias erscheinen nicht als zu den alten Überresten hinzugefügt, vielmehr ist klar, daß die Figuren von Torriti von Anfang an so gedacht waren. Nach der Rekonstruktion von Zimmermann war die ganze Apsis mit dem Ornament bedeckt[3]), nach der von Müntz (auch de Rossi und Kondakoff) schmückte die Madonna mit dem Kinde die Mitte der Apsis. Sowohl bei der einen wie bei der anderen Annahme steht folgende Tatsache fest: die frühere Komposition der Apsis hat nichts mit Torriti gemein. Sie war dem monumentalen Prinzip nach aufgebaut, das wir in S. Maria in Trastev. in voller Blüte sehen, und das sich seit dem 5. Jahrhundert (vielleicht sogar seit dem 4. Jahrhundert in S. Pudenziana, dann in S. Prisco in Capua, in S. Agata usw.) zu entwickeln beginnt. Das alles spricht dafür, daß die Komposition von Torriti nicht in demselben engen Zusammenhang mit den alten Mosaiken steht, wie dies in S. Giov. in Lat. der Fall ist[4]).

---

[1]) Siehe Müntz, Rev. arch. 1882, p. 149.

[2]) Kondakoff, Ikonographie d. Gottesmutter, B. II, S. 294ff.

[3]) Descriptio sanctuarii Lateranensis ecclesiae (Giorgi, La Liturgia Romana t. T. III p. 542ff.

[4]) Im Auftrage von Prof. Alpatoff habe ich die letzte von Wilpert (Röm. Mosaiken, 1916 S. 497ff.) vorgenommene Rekonstruktion inbezug auf die vorliegende Untersuchung nachgeprüft. Dieser Rekonstruktion nach wurde der Mosaikschmuck der Apsis Sixtus III. bei dem Umbau derselben, vor ihrer Zerstörung kopiert und dann von Torriti in der neuen Apsis genau wiederholt. Daß die einzelnen Teile des Mosaiks aus dem Original ausgeschnitten und in die neue Apsis versetzt wurden, hält Wilpert ohne weiteres für unmöglich. Im Vergleich mit dem früheren Mosaik gibt Wilpert in dem von Torriti hergestellten folgende Veränderungen an: 1. in der Muschel hat Torriti aller Wahrscheinlichkeit nach statt des üblichen Vogelkopfes eine Perlschnur und ein goldenes Kreuz dargestellt; 2. vermutlich war nach Analogie mit der lateranischen Apsis über dem Paradiesesfluß im Hintergrunde ein Palmbaum mit dem Phönix abgebildet, was von Torriti unterdrückt wurde, um für die zweiteilige liturgische Inschrift Raum zu schaffen. 3. Der Akanthus hatte früher einen viel breiteren Blätterbusch, aber durch die Einführung der beiden Franziskusheiligen war Torriti gezwungen, die Akanthusranken über ihre Köpfe zu führen und zur Seite zu biegen. 4. Die Engel standen „in Vierzahl" — ähnlich denen in den Szenen des Marienlebens auf dem Triumphbogen — zu beiden Seiten neben den Heiligen. 5. In der Darstellung der Maria wurde nur ihr Gewand geändert: statt der reichen königlichen Gewänder gab ihr Torriti die einfache, in der Kunst seiner Zeit übliche Kleidung (wie es auf der Darstellung des Triumphbogens der Fall ist). 6. In der Gestalt Christi wurde beinahe nichts verändert, nur das Kreuz im Nimbus und die beiden Inschriften hat Torriti hinzugefügt. Als altertümlichen Zug an der Gestalt Christi hebt Wilpert das Stück des Palliums hervor, welches nach vorn in den Schoß gezogen ist; als ähnliches Beispiel führt er den Silberkasten von S. Nazaro aus Rom aus dem 4. Jahrh. an (F. de Mély, Le Coffret de Saint Nazaire, Fondation Piot 1900, T. VIIff.).

Für die Untersuchung von Alpatoff ist von Bedeutung, daß Wilpert die ganze Komposition der Krönung, die Gestalten Christi und der Maria, selbst ihre Handhaltung, dem alten Mosaik entlehnt



Abb. 5. Aus dem Psalter der Königin Blanche de Castille Paris, Bibl. de l'Arsenal, nr. 1186.



Abb. 6. Rom, Sta. Maria Maggiore.
Aus dem Mosaik des Apsisgewölbes.

Tafel 3



Jetzt ist noch die Frage zu erörtern, ob diese ausführliche Analyse des Mosaiks von Torriti und die Zusammenstellung desselben mit denen aus S. Maria in Trastev. und der Miniatur überhaupt nötig war, um seine Herkunft festzustellen. Könnte man nicht die Tatsache, daß das Motiv der Krönung erst in Frankreich im 12. Jahrhundert ausgebildet wurde, als entscheidend für die Entlehnung dieses Mythus aus der nordischen Kunst ansehen? Aber solch ein Gedankengang kann nur dem Ikonographiker genügen, für den Kunsthistoriker dagegen ist nicht die Herkunft des bestimmten Motivs wichtig, sondern die Beantwortung der Frage, welche Denkmäler, aus welcher Zeit und welchem Lande den Künstler angeregt haben. Dieser Aufgabe ist die vorliegende Arbeit gewidmet. Folgendes Beispiel möge diesen Gedanken verdeutlichen. In der Kapelle dell' Arena in Padua hat Giotto die Verkündigung dargestellt[1]). Maria und Engel knien. Da in der byzantinischen Kunst der makedonischen Zeit keine Beispiele der knienden Maria und Engelgestalten bekannt sind, so kann man vermuten, daß das paduanische Fresko unter direktem gotischen Einfluß steht, denn in der nordischen Kunst sind vom 12. Jahrhundert an solche Darstellungen bekannt[2]). Andererseits hat Giotto, nach einer Hypothese, während der Arbeit

---

glaubt. Diese Behauptung aber, die der ganzen Auseinandersetzung von Alpatoff widerspricht, ist durchaus nicht begründet. Die Unmöglichkeit einer derartigen Darstellung der Krönung im V. Jahrh. mit der für das XIII. Jahrh. typischen Händehaltung der Maria und mit der erhobenen Hand Christi übergeht Wilpert mit Stillschweigen. Er spricht nur von der Möglichkeit der Darstellung der Krönung der Maria überhaupt. Er stützt sich dabei auf die auf dem Konzil zu Ephesus proklamierte Gottesmutterschaft und hält es für natürlich, daß Sixtus III. seinen Sieg durch diese Darstellung bestätigen wollte. Das ist aber nur eine Vermutung, die nicht als Beweis gelten kann. Die Analogie mit der Bekränzung der Märtyrer in den Katakomben, die er heranzieht, wirkt gekünstelt und nicht überzeugend. In der Dichtung des Bischofs Fortunat, die Wilpert heranzieht, wird nur von der neben Christus thronenden Madonna als von der Himmelskönigin und nicht von ihrer Krönung gesprochen. Die von ihm angeführten Beispiele zeigen im besten Fall die thronende Madonna mit dem Kinde (S. M. Antiqua) und nirgends die Krönung derselben. Neben den Heiligen will Wilpert noch die Engel hinstellen, wo findet er denn Platz für sie, wenn dort schon früher die Apostel standen? Da er sich bei seiner Ausführung mehrfach auf die Mosaiken des Triumphbogens stützt, so mußte er auch die Gestalten der Engel mit den Heiligen ebenso groß wie Maria annehmen, wie es auf dem Triumphbogen der Fall ist. Dann bliebe aber für die Ranken überhaupt kein Raum und dann müßte er zugeben, daß die Ranken bei Torriti nicht nur umgebildet, sondern ganz neu geschaffen wurden.

Was die Frage der Akanthusranken angeht, also gerade desjenigen Teiles, der am ursprünglichsten wirkt (genaue Nachahmung der Originale oder die Originale selbst?), so widerspricht sich Wilpert selbst, indem er zugibt, daß die letzteren im Interesse der zugefügten Figuren verändert wurden und dabei noch recht ungeschickt: wenn das wirklich der Fall war und nicht die Originale selbst in das neue Mosaik versetzt wurden, warum konnte sie der Künstler nicht auf eine mehr befriedigende Weise anbringen, so daß sie wenigstens keinen unästhetischen Eindruck hervorrufen? Wulff (Frühchrist. u. Byzant. Kunst, S. 320) entscheidet sich für die Übertragung der Originalranken in das neue Mosaik. Da Wilpert alle diese Fragen völlig unbeachtet läßt und da die von ihm angeführten Belege durchaus nicht überzeugend sind, muß man seine Rekonstruktion mit Rücksicht auf die Arbeit von Alpatoff zurückweisen und die vorliegenden Ergebnisse der letzteren als keinesfalls hierdurch erschüttert ansehen.

N. Tarassoff.

[1]) Venturi, Storia V, Fig. 262—63.

[2]) Piper, Evang. Kalend 1859, S. 38 weist auf ein Antiphonar aus dem 12. Jahrh. hin, wo Maria

an den paduanischen Fresken das berühmte Werk von Bonaventura, „Meditatione"[1]) benutzt, wo bei der Beschreibung der Verkündigung von der Maria und den Engeln als Knienden gesprochen wird. Aber Bonaventura selbst tut das unter dem Einfluß der gotischen Darstellungen, die er in seiner Jugend in Paris gesehen hat und die sich seinem Gedächtnis so eingeprägt haben, daß er bei der Beschreibung des Lebens Christi diese Szene gerade auf diese Weise erzählt hat. Die Möglichkeit der Übertragung dieses Motives durch die literarische Quelle bedingt auch den Charakter von Giottos Freske: die Farbigkeit und das Eindrucksvolle ist verschwunden, nur die Tatsache, daß Maria und der Engel knien, ist noch übriggeblieben. In der gotischen Kunst folgt dagegen dieses Motiv der Grundrichtung der künstlerischen Bestrebungen. Die kniende Madonna wird durch die breiten Gewänder verschlungen, ihr Körper versinkt unter den dynamischen, eckigen Falten. An dieser Aufgabe hat Giotto kein Interesse: seine Madonna ist nicht sentimental, wie im Norden: ruhig, gerade aufgerichtet kniet sie da, die Falten stören die Plastizität der ganzen Erscheinung nicht. In mancher Hinsicht steht sogar der monumentale Stil Giottos der byzantinischen Kunst — wo Maria ruhig und gerade dastand, höchstens dasaß — näher als der gotischen[2]).

Dieses Beispiel zeigt deutlich, wie die ikonographischen Motive, durch literarische Quellen überliefert, ihre Ausdrucksmöglichkeit verlieren und nicht imstande sind, stilistischen Einfluß zu üben.

Bei unserem Mosaik haben wir den entgegengesetzten Fall: das ikonographische Motiv wird durch die unmittelbare Berührung mit einem Denkmal der gotischen Kunst übertragen. Natürlich sind im Zusammenhang damit auch die nordischen stilistischen Züge übernommen, in diesem Falle die Kompositionsgesetze, trotzdem die Figuren echt byzantinisch geblieben sind. — Wir müssen endlich noch die Bedeutung der von uns gewonnenen Ergebnisse erörtern und die Folgerungen für die italienische Kunst am Ende des Ducento ziehen. Für diejenigen Kunsthistoriker, die ihre Aufgabe mit der allgemeinen Erklärung der Kunstentwicklung der verschiedenen Kulturperioden, der europäischen, der antiken u. a. m. für erschöpft halten, hat unser Fall kein Interesse. Für die anderen Kunstforscher dagegen, die alle Erscheinungen im Gebiete der Kunst festhalten und erklären wollen, sind die Ergebnisse dieser Untersuchung von erheblicher Bedeutung. Man kann zugeben, daß die Feststellung des gotischen Einflusses auf Torriti keine entscheidende Bedeutung für die Ausbildung der Renaissancekunst gehabt hat, die erst in der Persönlichkeit Giottos einen selbständigen Weg betreten hat. Noch mehr: die von uns erhaltenen Resultate gelten nicht für die gesamte künstlerische Tätigkeit von Torriti, sondern nur

und Gabriel kniend dargestellt sind: später begegnet man öfters solchen Motiven, besonders in der Szene mit dem Einhorn, z. B. in der Biblia pauperum.

[1]) v. d. Gabelentz, Die kirchl. Kunst im Ital. Mittelalter, S. 97. Über den Zusammenhang von Giotto u. Bonaventura s. den Aufsatz von Mather im „Americ. Journ. of Archeology." 1913.

[2]) O. Wulff (op. cit. S. 312) hat mit Recht den stilistischen Zusammenhang der paduanischen Fresken Giottos mit dem byzantinischen monumentalen Stil festgestellt.

für das Mosaik von S. Maria Magg. allein, so daß die Möglichkeit nicht ausgeschlossen ist, daß Torriti, wenn er die Gelegenheit gehabt hätte, nach 1295 noch eine Apsis zu schmücken, ihr vielleicht keine gotischen Züge verliehen haben würde. Und dennoch ist die festgestellte Tatsache nicht bedeutungslos für die italienische Kunst: sie zeigt die Situation, in der sich das künstlerische Leben des Ducento in Italien befand, wie die Künstler von dem byzantinischen Stil zu der Gotik und dann wieder zurück getrieben wurden.

Für die Geschichte der italienischen Kunst muß folgendes beobachtet werden: Jacobus Torriti hat von allen italienischen Meistern vom Ende des 13. Jahrhunderts am stärksten an der byzantinischen Tradition festgehalten. Aber, obgleich er in der Apsis von S. Maria Magg. von der Komposition der Apsis in S. Maria in Trastev. ausgeht, hat er bei seiner Komposition und seiner Ikonographie eine so einschneidende Umgestaltung vorgenommen, daß sie nur durch den Einfluß eines Denkmales der gotischen Kunst, am wahrscheinlichsten einer Miniatur, erklärt werden kann. (Übersetzt von Natalie Tarassoff.)

DER MEISTER DER BARBARA-LEGENDE

Von MAX J. FRIEDLÄNDER

Mit 9 Abbildungen auf Tafel 4—8

In der an Merkwürdigkeiten reichen Versteigerung am 3. April 1914 bei Christie in London wurde aus dem Besitze des ersten Earl of Ellenborough unter Nr. 108 ein Bild mit Darstellungen aus der Barbara-Legende verkauft. Diese Tafel, jetzt im Besitze der Firma Colnaghi, (71,25 cm hoch, 119,5 cm breit) erzählt die Legende unvollständig (Abb. 2). Jedenfalls fehlt das Ende, das Martyrium. Wir haben ein Fragment vor uns, die Mitte eines Flügelaltars.

Die Bildszenen stehen hart nebeneinander. Links in einem Kapellenraume wird Barbara getauft, nicht von Johannes, wie es den Anschein hat, sondern von Valentinus. Dann: ein Engel geleitet sie. Im Mittelgrunde außerhalb der Kapelle empfängt sie von Christus die Palme. Weiter rechts die signifikante Szene: Dioscorus, ihr Vater, bedroht sie mit dem Schwert; ein Felsen öffnet sich, sie unsichtbar zu machen und zu retten. Zu äußerst rechts wird die Heilige dem Prokonsul Marcian vorgeführt.

Zu Brügge, in der Confrérie von Saint Sang wird ein Bild bewahrt, das 1902 auf der großen Ausstellung unter Nr. 45 zu sehen war. Im offiziellen Katalog als „Unbekannt: Szene einer unbekannten Legende" verzeichnet, wurde es von Hulin im „catalogue critique" hypothetisch nach Gent lokalisiert (73 × 62 cm, Photo. Bruckmann). Diese Tafel gehört als der linke Flügel zu der breiten Barbara-Tafel (Abb. 1). Die Maße stimmen zueinander. Die Heilige ist hier genau so gekleidet wie dort. Zu äußerst links begibt sich Barbara in den Turm. Die folgende Gruppe: ein Mann überreicht kniend einem vornehm gekleideten Mann einen Brief — kann in diesem Zusammenhange nicht anders gedeutet werden als die Botschaft Barbaras an Origenes, obwohl der Empfänger des Schreibens dem Vater der Heiligen zum Verwechseln ähnlich sieht.

Nun besäßen wir einen willkommenen Hinweis auf Brügge als auf den Ursprungsort, wenn nicht — nach Hulins Angabe im „catalogue critique" — das Gemälde erst im 19. Jahrhundert von der Brügger Gemeinschaft erworben worden wäre. Es ist also nicht sicher, daß der Altar in dieser Stadt entstanden sei.

Vergleichsweise leicht gelingt die Zeitbestimmung. Die Angabe: um 1475 kann schwerlich weit an der Wahrheit vorbeigehen. Die Tracht der Heiligen läßt sich um diese Zeit in den Niederlanden nachweisen, zumal die hohe zylindrische Kappe. Solche Kopfbedeckung trägt z. B. die Donatrix in dem 1473 datierten Brügger Altar in der Galerie zu Sigmaringen (Brügger Ausstellung 1902, Nr. 49, meine Publikation dieser Ausstellung Taf. 36).

Der Louvre besitzt eine Federzeichnung (Nr. 22665, Giraudon Nr. 423), die zu dem Barbara-Altar in engster Beziehung steht (Abb. 3). Eine Vergleichung führt zu folgendem Ergebnis: die Zeichnung ist ein Entwurf von demselben Meister,



Abb. 1. Brügge, Confrérie von Saint-Sang.



Abb. 2. London, Colnaghi & Co.

Der Meister der Barbaralegende.

Tafel 4

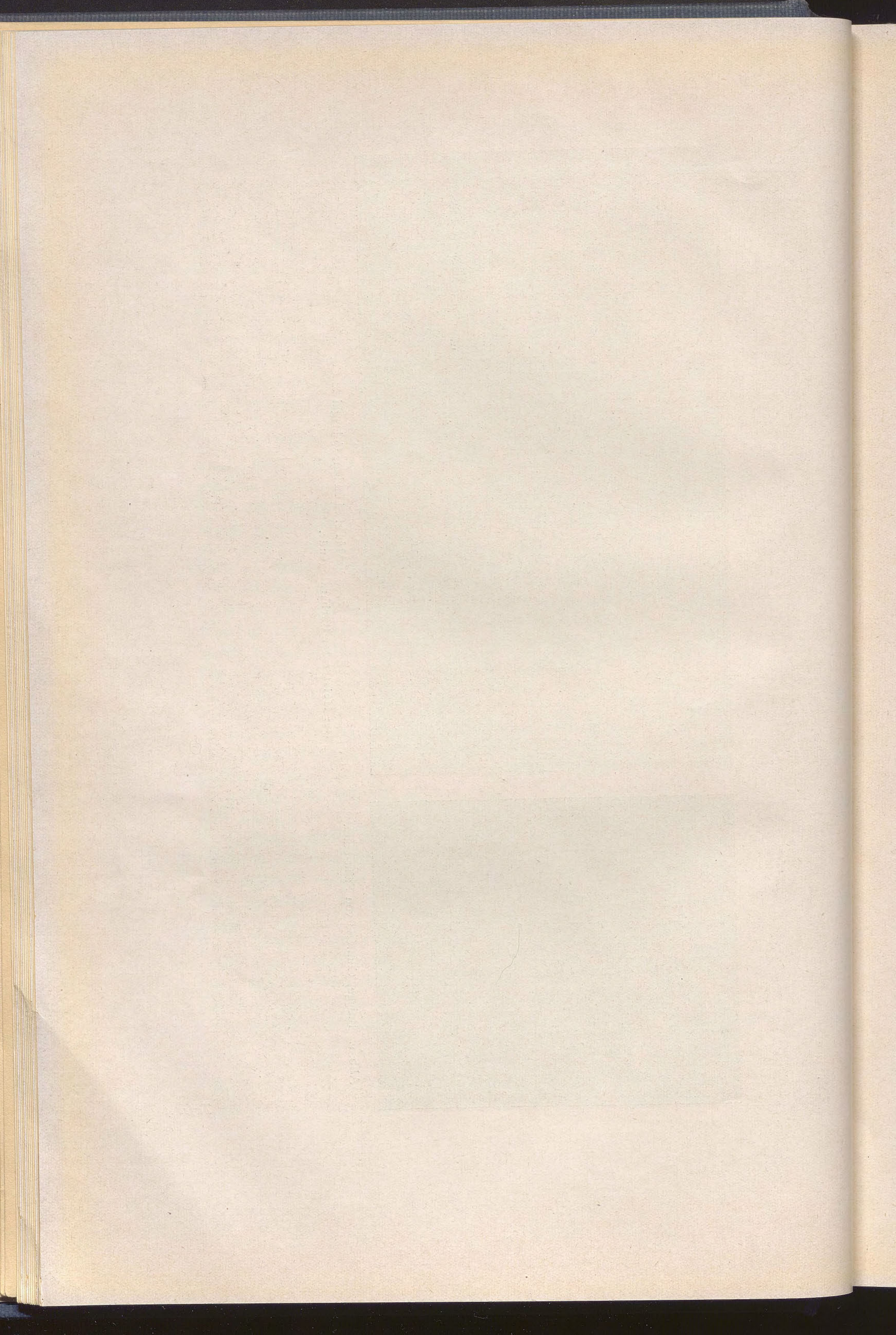




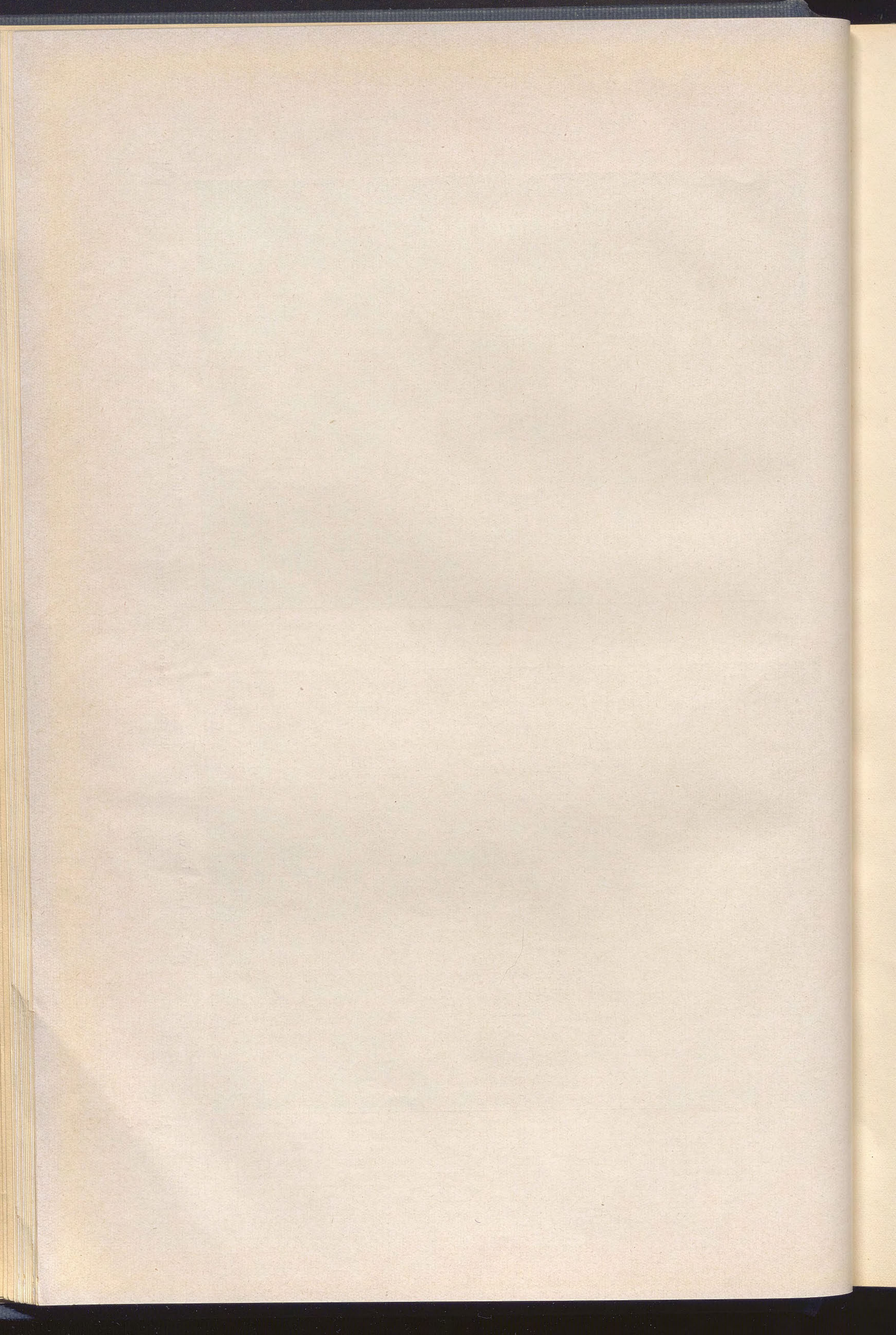
Abb. 3. Paris, Louvre.



Abb. 4. Amsterdam, Rijksmuseum.

Der Meister der Barbaralegende.

Tafel 5



der die Bildteile ausgeführt hat, ein Entwurf, von dem bei der Ausführung erheblich abgewichen wurde, wenn anders der Meister nicht etwa zwei Barbara-Altäre zu schaffen hatte. Die Zeichnung enthält im Hochformat bei geringer Breitenausdehnung eng aneinandergedrängte Szenen, und zwar die beiden Vorgänge, die auf der rechten Hälfte der Altarmitte gemalt sind, daneben aber das Martyrium, die Geißelung der Heiligen, also — was auf dem verschollenen rechten Flügel des Altars unzweifelhaft dargestellt war. Da sich nun die schmale Zeichnung inhaltlich mit der Hälfte des breiten Triptychons deckt, besitzen wir in ihr die Hälfte der Vorzeichnung für ein Diptychon[1]). Vielleicht war zuerst Hochformat und Zweiteilung geplant, wurde später die Anpassung an die Dreiteilung und das Breitformat vorgenommen. Zwischen Bild und Zeichnung herrscht so viel Übereinstimmung, in den Typen, dem Faltenwurf und den Bewegungsmotiven, daß wir das Blatt als eine Vorarbeit zu dem Altargemälde betrachten müssen. Als Leistung steht die Zeichnung auf derselben Stufe wie das Malwerk und zeigt in keinem Zug ein Merkmal von Kopistenarbeit. Wie skeptisch wir im allgemeinen Zeichnungen altniederländischen Stils gegenüberstehen, in diesem Falle geben wir uns vertrauensvoll der Doppelaussage hin und lernen einen Meister kennen, indem wir ein Gemälde und eine Zeichnung von seiner Hand studieren und miteinander vergleichen. Überdies haben wir eine Anschauung von dem fehlenden Bildflügel gewonnen.

Der Meister der Barbara-Legende gehört einer Generation an, die vom Erbe Rogiers van der Weyden lebt. In der Erzählungsweise, im Verhältnis der Figuren zur Bildfläche und zum landschaftlichen Raume folgt er der von dem Brüsseler Meister geschaffenen Tradition und hält sich auf dieser Stufe ungefähr so frei und so befangen wie die gleichaltrigen Brügger Meister der Ursula-Legende und der Lucia-Legende. Die Figuren sind mittelgroß, schmal, mit etwas schweren Köpfen, sie bewegen sich mit schüchterner Steifheit, mit kümmerlicher Anmut. Ein zaghaftes Streben nach Ausdruck, nach dramatischer Lebhaftigkeit verleiht der jugendlichen und weiblichen Heiligkeit ein dumpf verängstigtes Aussehen, den Männern aber einen Anflug von Wildheit und Wüstheit. Barbara sieht bei jedem Auftreten ein wenig anders aus, deutlich geprägten Charakter zeigt sie zumal, eintretend in das Felsentor. Die Lippen ein wenig aufgeworfen, seitlich herabhängend, trübsinnig, die Nase etwas kurz und dick, die Augen flach liegend. Von den Männerköpfen ist der des taufenden Mannes eindrucksvoll, mit finsteren Brauen, klobiger Nase und vorstehenden Augen. Die Falten verlaufen sparsam und knapp in annähernd parallelen und geraden Zügen. Der Maler versteift sich darauf, die Gruppen zu fassen, zu gliedern, ihnen Festigkeit zu geben, durch Bauwerk. Die Tafel ist mit Architektur überfüllt, die Menschen sind wie eingekerkert, in quetschender Enge, stoßen überall an Mauern. Straßenzüge laufen in die Tiefe den Stadtmauern zu, die das Ganze einhegen.

---

[1]) Nachträglich habe ich den Zwilling, die Zeichnung zur anderen Hälfte des Diptychons, in der Sammlung P. Morgan in New York gefunden (vgl. Publikation dieser Sammlung Taf. 127).

Dem Meister des Barbara-Altars vermag ich eine ganze Reihe von Bildern zuzuschreiben.

Das Amsterdamer Rijksmuseum besitzt seit 1902 eine Tafel, die unter Nr. 342 katalogisiert ist bei den „Unbekannten" und angeblich den König Salomon ein Götzenbild anbetend darstellt (Abb. 4). Dieses Bild wurde am 9. Dezember 1902 bei Muller in Amsterdam versteigert (Nr. 37). Es war lange Zeit in Middelburg. In der Galerie zu Dublin befindet sich seit 1862 unter Nr. 360 eine als „German school of the lower Rhine" katalogisierte Tafel, die (97 × 69 cm) so groß ist wie die Amsterdamer und in Komposition und Formensprache mit ihr so vollkommen übereinstimmt, daß ich die beiden Stücke unbedenklich zu einem Altarwerk vereinige (Abb. 5). In Dublin sind zwei Wundertaten des heiligen Nicolaus von Bari dargestellt. Der Heilige heilt einen kranken Mann, der Heilige erweckt drei Knaben, die in einem Kessel stehen, zum Leben. In Amsterdam ist Götzendienst ausführlich geschildert. In einer engen Kapelle die Statue einer heidnischen Gottheit, Tieropfer, zwei Tubenbläser. Kniend vor der Kapelle ein reich priesterlich gekleideter ganz junger Mann, der ein Weihrauchgefäß schwingt, hinter ihm eine dicht gedrängte Gruppe stehender Männer.

Daß König Salomon gemeint sei, scheint mir unwahrscheinlich zu sein, da doch das Weib, die Verführerin fehlt. Vermutlich gehört diese Szene zu einer Heiligenlegende und sie könnte sehr wohl zu derjenigen des heiligen Nicolaus gehören. Von ihm, wie freilich auch von anderen Heiligen, wird berichtet, daß er dem Götzendienst entgegengetreten und ihn abgeschafft habe.

Sowohl in der Tafel zu Dublin wie in der Amsterdamer sind Wappenzeichen in den Glasfenstern zu sehen. Der Katalog des Rijksmuseums reproduziert diese Wappen und deutet das eine davon ohne Sicherheit auf Antwerpen. Gemeint kann nur der Doppeladler sein, über einem undeutlichen Zeichen, in dem die spezifischen Merkmale des Antwerpener Stadtwappens nicht zu erkennen sind. Wir dürfen uns auf diesen Hinweis nicht verlassen.

Die Reste des Nicolaus-Alters stehen dem Barbara-Altar nahe, wenngleich Unterschiede bemerkt werden, die nur teilweise durch die gegebenen Aufgaben, durch die Verhältnisse der Bildflächen zu den unterzubringenden Figuren erklärbar sind. Die Tafeln in Amsterdam und Dublin sind dichter angefüllt als die Barbara-Tafeln. Finstere Köpfe mit teilweise porträtartig individueller Bildung verleihen den Kompositionen einen fast bösartig drohenden Charakter. Rauher und derber wirken diese Bilder und wahrscheinlich sind sie etwas später entstanden als die Barbara-Tafeln. Der Kopftypus, die dunkeln, hohen, stark betonten Augenbrauen, das glotzende Auge, das schwarze fransenhaft in die Stirn hängende Haar: minder scharf ausgeprägt ist dieser Menschenschlag uns begegnet in dem Täufer des Barbara-Altars. Gemeinsam den beiden Altarwerken ist der offene Zentralbau auf Säulen, der dreimal mit kräftiger Bauphantasie in diesen oder jenen Formen, grundsätzlich aber in derselben Art errichtet ist. Mit ähnlichen Mitteln ist die Kapelle, in der Barbara getauft wird, und die im Amsterdamer Bild als heidnisch kenntlich gemacht durch

Statuen auf den Säulen. Auf die Anbetung der Gestirne wird hingewiesen, da eine Gottheit eine Mondsichel hält (Amsterdam), während in dem Barbara-Altar Sonne, Mond und Sterne dem Maßwerk eingefügt sind.

Zwei Altarflügel von einer verschollenen Anbetung der Könige, die aus der Brüsseler Sammlung Ch. L. Cardon in Brügge 1902 ausgestellt waren (Nr. 110, Photo. Bruckmann, 90 × 42 cm): Die Vorderseiten, die Königin von Saba vor Salomon, der Bote vor Hiskia, mit je zwei Stifterfiguren, auf den daneben gestellten Rückseiten grau in grau die Verkündigung.

Bei Herrn v. Radowitz sah ich vor vielen Jahren — in Madrid — eine Holzschnitzerei mit Altarflügeln von der Hand dieses Malers. Ferner gehört hierher Christus als Knabe im Tempel; Rückseite Johannes Evang.: Versteigerung bei Helbing, München, 3. Mai 1909, Nr. 2 (109 × 43 cm).

Im Landesmuseum zu Münster ist unter Nr. 239 als „französische Schule" eine Tafel katalogisiert mit der Darstellung einer Schlacht, welche ohne rechten Grund auf die Legende des hl. Ludwig bezogen wird (71 × 74,5 cm). Von derselben Hand und wahrscheinlich von demselben Altare stammt ein Bild im Germanischen Museum zu Nürnberg (Nr. 100), das wunderlich als „Simon Marmion? — Krönung Kaiser Friedrich III." katalogisiert ist (Photo. Stoedtner Nr. 31 112). Betrachtet man die beiden Tafeln, die gleich groß sind, im Zusammenhange, so ergibt sich als die wahrscheinliche Deutung: Kaiser Heinrich II. von Benedikt VIII. gekrönt, sein Schwert wird geweiht. Dann kämpft er gegen die Ungläubigen unter Führung der Heiligen Michael, Georg, Stephanus und Adrian. Im Bilde zu Münster tritt der Stil des Barbara-Meisters deutlich hervor, das zu Nürnberg ist durch Restaurierung arg entstellt.

Zu Herdringen i. W., im Besitze des Grafen Fürstenberg wird eine hohe Tafel mit der Vermählung einer Heiligen (Godeberta?, Ursula?) bewahrt (70 × 41 cm, publiziert im Inventar der Bau- und Kunstdenkmäler Westfalens, Kreis Arnsberg, Taf. 40). Dieses Werk steht dem Barbara-Altare besonders nahe und gehört wohl zu den früheren Werken des Meisters.

Eine anmutige Arbeit von seiner Hand ist die Tafel der Hollitscher-Sammlung mit der hl. Ursula, ihren Begleiterinnen und Begleitern unter einem Baldachin (38 × 27 cm, abg. in der Publikation dieser Galerie unter Nr. 17, jetzt im Besitze des Herrn Dr. F. Baumgarten in Budapest, Abb. 6).

Der namentlich in den Nicolaus-Tafeln kräftig entwickelte Stil wird wiedergefunden in dem Flügelaltare, den das Kölner Museum aus der Feschenbach-Sammlung 1889 erworben hat (Nr. 422 im Museum, Abb. 7—9). Über diesen ikonographisch und stilistisch merkwürdigen Altar haben Schnütgen und Jos. Destrée in der Zeitschrift für christliche Kunst (II [1889] Sp. 49ff., VI [1893] Sp. 173ff.) beachtenswerte Angaben veröffentlicht. Das Werk besteht aus vier gleich großen Tafeln, von denen zwei als feststehendes Mittelstück fungieren, zwei mit Grisaillen auf der Rückseite als bewegliche Flügel. Der Inhalt schließt sich so wenig zu einem Ganzen zusammen, daß mit Recht Zweifel laut geworden sind, ob uns der Altar vollständig im ursprünglichen und richtigen Zusammenhang erhalten sei. Vielleicht hat man Teile eines größeren Werkes

willkürlich aneinandergefügt. Bei geöffneten Flügeln erblicken wir links zunächst eine Tafel mit der ziemlich vollständigen Legende des Apostel Petrus. Dann die Heimsuchung mit der Gründung von Sta. Maria-Maggiore im Grunde. Die dritte und vierte Tafel enthalten die Geschichte Hiobs. Dem Inhalt und der Komposition nach stehen die beiden Mitteltafeln, die Heimsuchung und das Gastmahl in Hiobs Haus, höchst unpassend nebeneinander. Mag nun etwas fehlen oder nicht, jedenfalls gehören die erhaltenen Stücke zu ein und demselben Altar und zwar zu einem Altar, der dem Apostel Petrus, Hiob, der Madonna und der Magdalena geweiht war. Diese Gestalten sind nämlich auf den Rückseiten der Flügel dargestellt.

Destrée hat die Stifter bestimmt nach den Wappen als Claudio Villa und seine Gattin Gentina Solaro. Die Villa sind eine lombardische Familie, die urkundlich in den Niederlanden, nämlich in Brüssel und Tournay nachweisbar ist. Claudio scheint sich dauernd im Norden aufgehalten zu haben. Im Brüsseler Musée des arts décoratifs befindet noch ein Schnitzaltar, der ebenfalls eine Stiftung dieses Italieners ist. Die Wappen sind genau dieselben wie im Kölner Altar, und als Patrone treten dort dieselben Heiligen auf, Petrus und Magdalena. Der Donator und seine Frau sehen aber dort beträchtlich jünger aus. Destrée datiert den Brüsseler Altar 1465. Demnach mußten die Bildtafeln um 1485 entstanden sein. Destrée nimmt als den Herkunftsort beider Werke mit mehr Sicherheit, als die Daten gestatten, Brüssel an. Was das Holzbildwerk betrifft, mögen Stil und Marke (ein Zirkel) für diesen Entstehungsort zeugen, was aber die Gemälde angeht, bleibt die Lokalisierung unsicher.

Der Altar im Kölner Museum ist nicht allein inhaltlich vielspältig, sondern auch stilistisch zweiheitlich. Der Meister der Barbara-Legende hat daran gearbeitet, aber eine andere, geringere und altertümlichere Hand ist daneben deutlich zu erkennen. Von dem ersten Meister stammen die beiden Tafeln rechts, also die Hiobsgeschichte, von dem zweiten die Petrus-Tafel und die Heimsuchung. Beide Stifterfiguren, auch der Donator bei der Heimsuchung, stammen von dem ersten Meister, dessen Stilweise die Grisaillen auf den Außenseiten zeigen.

Das Verhältnis der beiden Hände zueinander läßt sich in mehr als einer Art deuten. Der schwächere Maler könnte als Werkstattsgenosse und Gehilfe des Barbara-Meisters betrachtet werden. Dagegen aber wäre es möglich so zu argumentieren: der vermeintliche Geselle ist merkwürdig altertümlich für die Zeit um 1485, er hält sich enger an Rogier, dem er den Kompositionstyp der Heimsuchung entlehnt, als an seinen vermeintlichen Meister und als sein vermeintlicher Meister. Die zweite Erklärung wäre: der Altar wanderte halbfertig aus einer Werkstatt in die andere. Und ist dies richtig, so wurde er vom Meister der Barbara-Legende, der die Stifterbildnisse ausführte, fertiggestellt.

Am leichtesten sind die beiden Maler, die hier nebeneinander tätig erscheinen, an den Augen zu erkennen. Der Barbara-Meister bildet das Auge stets offen, rund, der andere Maler halb geschlossen, mit schmalem Spalt, blinzelnd, jener gibt den Figuren einen blöden, staunenden, himmelnden Ausdruck, dieser einen mürrischen und versteckten.



Abb. 5. Dublin, National Gallery.



Abb. 6. Budapest, Slg. Baumgarten.

Der Meister der Barbaralegende.

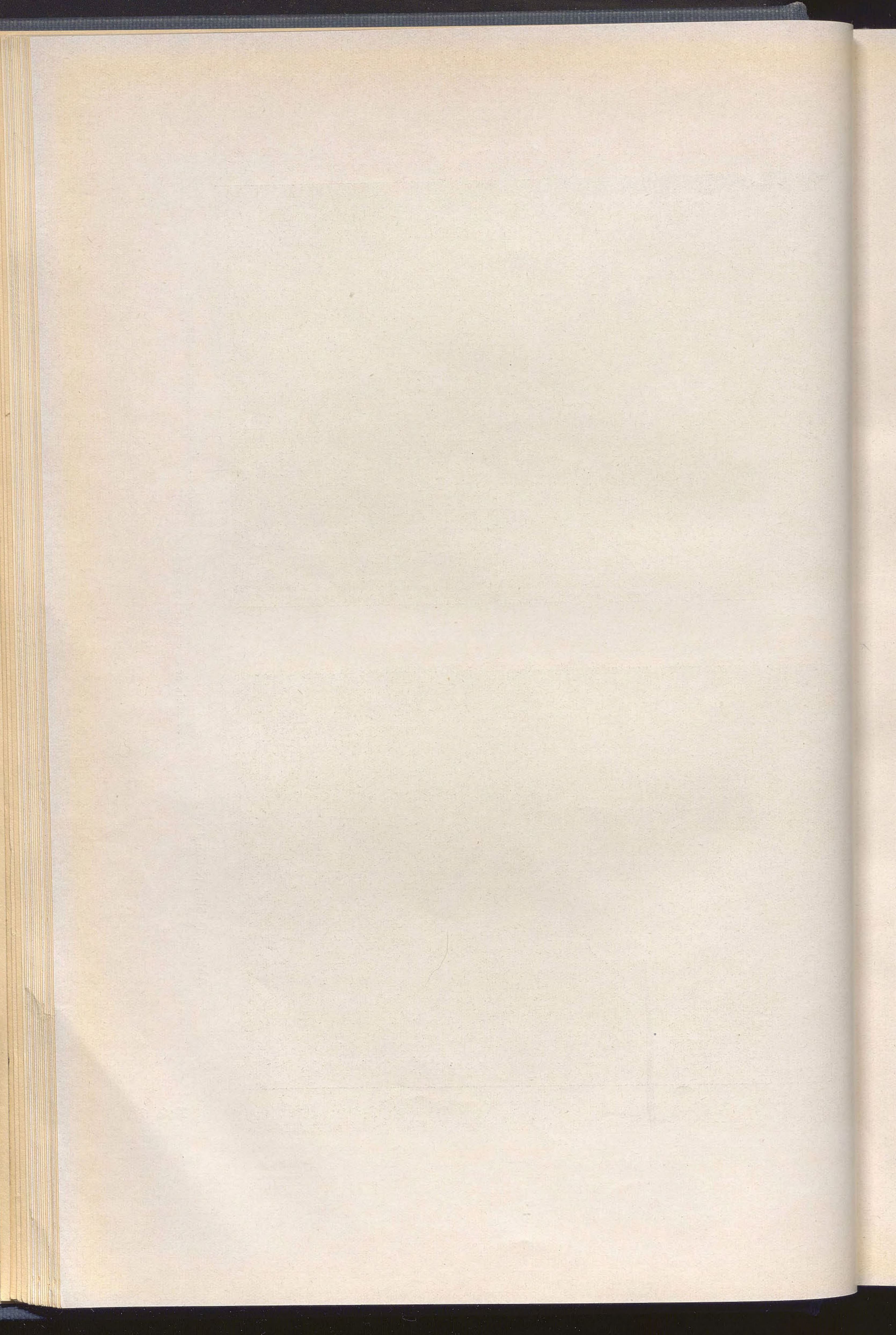




Abb. 7. Köln, Wallraf-Richartz-Museum.



Abb. 8. Köln, Wallraf-Richartz-Museum.

Der Meister der Barbaralegende.

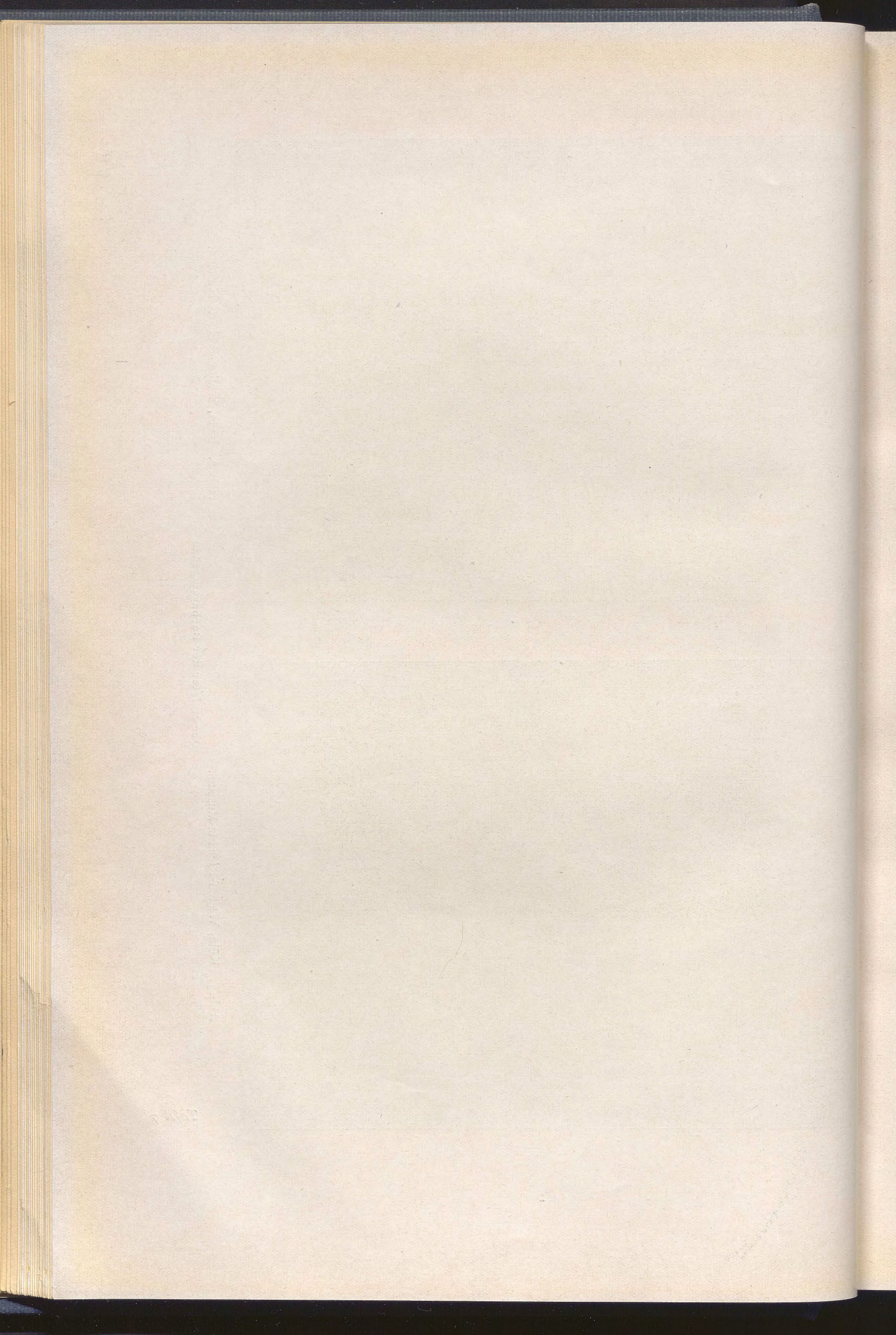
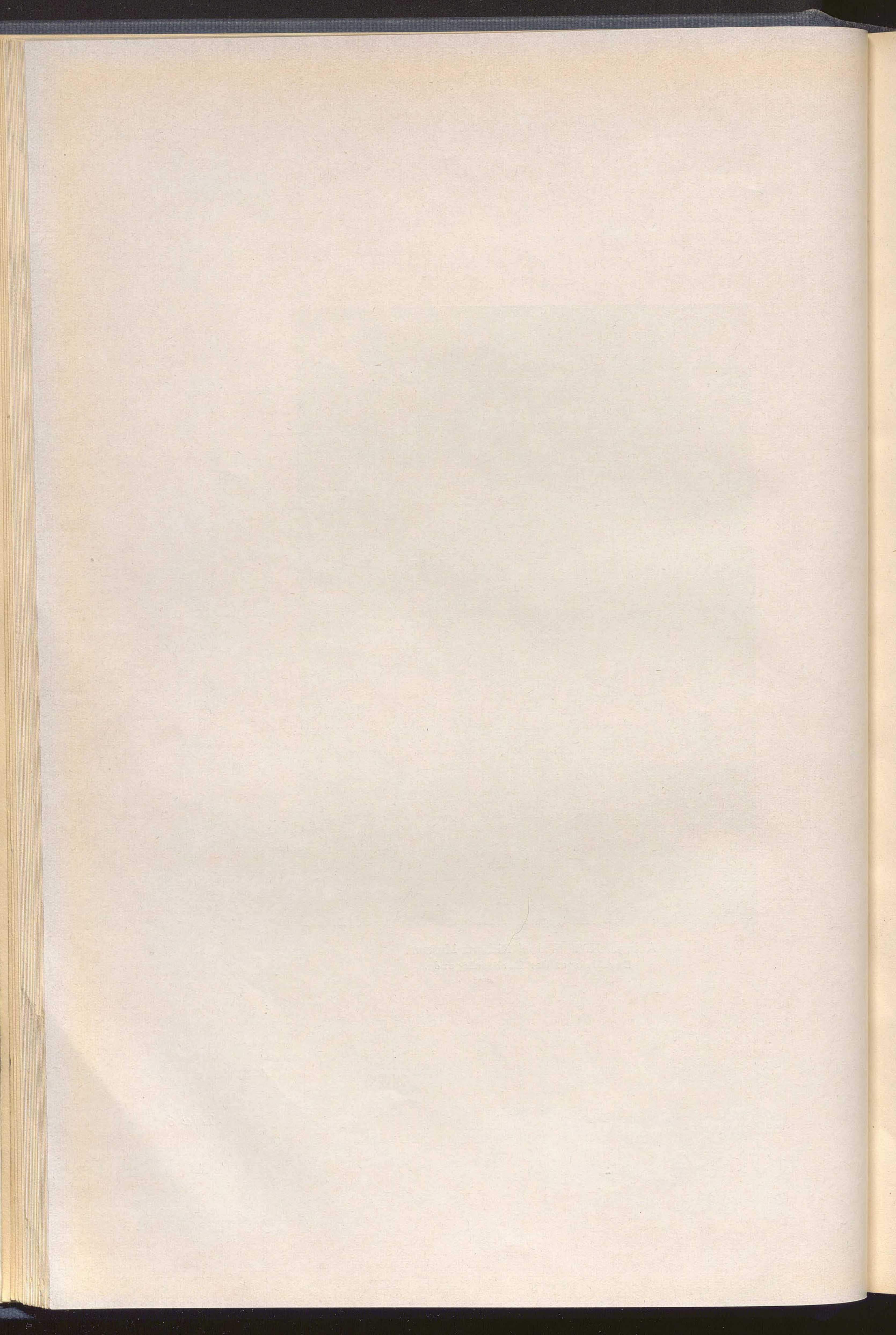




Abb. 9. Köln, Wallraf-Richartz-Museum.
Der Meister der Barbaralegende.



Der Meister der Barbara-Legende war vermutlich in Brüssel tätig. Dafür spricht vieles. Claudio Villa, der Stifter des Kölner Altars, lebte vermutlich in dieser Stadt, da er ja den Schnitzaltar dort ausführen ließ. An anderer Stelle habe ich über den Meister der hl. Gudula geschrieben (Clemen, Belgische Kunstdenkmäler, Bd. I, S. 309ff.) und diesen Maler als einen Vertreter der Brüsseler Kunstübung eingeführt. Er ist etwas jünger als unser Maler, tätig um 1490. Zwischen den beiden Meistern gibt es wenig Ähnlichkeit, aber doch Übereinstimmung gerade von solcher Art, die auf gemeinsame Tradition, gemeinsamen Ort hindeutet. In seinem Bild im Louvre nämlich, der Predigt eines Heiligen (abg. in meinem Aufsatz a. a. O. Taf. 43) folgt der Gudula-Meister der Gewohnheit des Barbara-Meisters insoweit, wie er die Figurengruppe ummauert, in eine säulengetragene kapellenartige Halle unterbringt und daneben eine in die Tiefe führende Gasse ausbildet. Er pflanzt auch am unteren Rand einzelne Blütengewächse in Abständen voneinander, wie es unser Meister mit einiger Regelmäßigkeit zu tun liebt. Da die Tafel im Louvre genau so groß ist wie die Nicolausstücke, gehört sie vielleicht zu demselben Altar, an dem dann zwei Maler gearbeitet hätten, ähnlich wie an dem Hiobsaltar.

Bestätigt sich die Voraussetzung in bezug auf die Örtlichkeit, so ergänzt diese Aufstellung des Meisters der Barbara-Legende meine in dem älteren Aufsatz gesammelten Beobachtungen und füllt weiter den leeren Raum an, der sich zwischen Rogiers Tod und Orleys Auftreten dehnt.

ÖFEN, KRÜGE UND BILDER AUF ANTIQUITÄTISCHE ART

HIRSCHVOGEL-STUDIEN *Von WALTER STENGEL*

Mit 3 Abbildungen auf Tafel 9—10

Die erste Geschichte des Kunstgewerbes der deutschen Frührenaissance, die in Johann Neudörffers 1547 als Diktat bei der Nacht zu Papier gebrachten und nur in späteren Abschriften überlieferten „Nachrichten von Nürnbergischen Künstlern und Werkleuten" seit 1875 im Druck vorliegt, enthält ein vielbeachtetes Gegenstück zu der merkwürdigen Selbstbiographie des Franzosen Bernhard Palissy.

Neudörffer spricht mit besonderer Anerkennung von den Erfindungen des Radierers und Emailleurs Augustin Hirschvogel, der von der Glasmalerei zur Keramik und weiter zu wissenschaftlichen Problemen vordrang. Diese Würdigung konnte man, als in den 70er Jahren das deutsche Nationalbewußtsein erstarkte, nicht ohne Genugtuung als ein Gegengewicht gegen die gerade an Palissy anknüpfende Vorstellung von der technischen Überlegenheit der französischen Renaissance betrachten, ohne daß man die bis ins einzelne gehende Übereinstimmung in den Zielen der beiden Künstler und die ebenso große, völkisch begründete Verschiedenheit ihres Lebens- und Kunststils genauer zu prüfen brauchte. Hier hatte man den Faust der Hans Sachs-Stadt, der sich dem berühmten französischen Vorläufer der modernen Chemie wohl vergleichen ließ.

Wenn man das damals auch nicht so formulierte, so hat doch diese Einstellung an sich dazu beigetragen, daß die mit der unerhörten Hochkonjunktur der Ziegeleien wachsende Keramik-Sammelleidenschaft der Gründerjahre (die von deutschem Porzellan und deutscher Fayence kaum noch etwas ahnte) neben dem rheinischen Steinzeug besonderes Augenmerk den „Hirschvogel-Öfen" und den „Hirschvogel-Krügen" zuwandte. Was man darunter verstand — eine bestimmte Sorte von Glasurwaren in spezifisch deutscher Technik — mußte die jüngere Wissenschaft längst umtaufen. Viele jener Hafnerarbeiten haben sich als österreichisch, einige, dabei die allerschönsten, als schlesisch erwiesen, wieder andere als sächsisch und auch in dem Nürnberg verbleibenden Rest vermuten wir heute, seitdem Robert Schmidt eine bisher ungedeutete Signatur an einem prachtvollen „Preuning-Krug" des Frankfurter Kunstgewerbemuseums beobachtete[1]), mehr als eine Hand. Einen der Burgöfen, das Kernstück in dem Ideengebäude von Hirschvogels erstem Biographen Friedrich hat O. v. Falke[2]) letzthin zu Peter Flötner in Beziehung gesetzt.

Man erkannte, daß Hirschvogel, wenn wir dem durch Urkunden gestützten Zeugnis des Chronisten Glauben schenken sollen, nicht in altfränkischer Weise, d. h. im Ursinne des Wortes wie die spätgotischen Meister der voraufgegangenen Generation, sondern in italienischer Technik gearbeitet haben müsse.

Bei der so veränderten Auffassung blieben einige Unstimmigkeiten der

[1]) Die Kachel- und Töpferkunst I (1922), S. 122.

[2]) Jahrb. d. kgl. preuß. Kunstsammlungen 1916, S. 127.

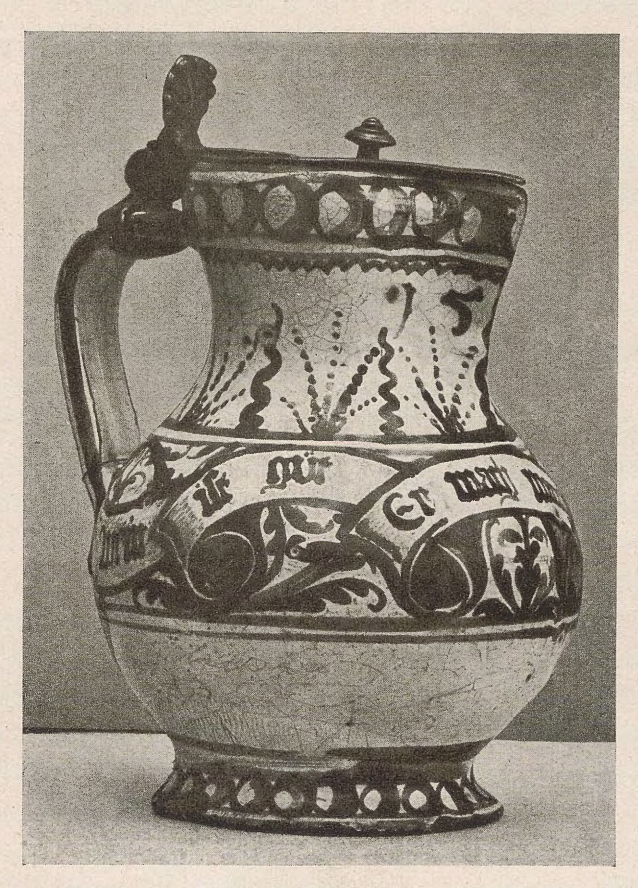
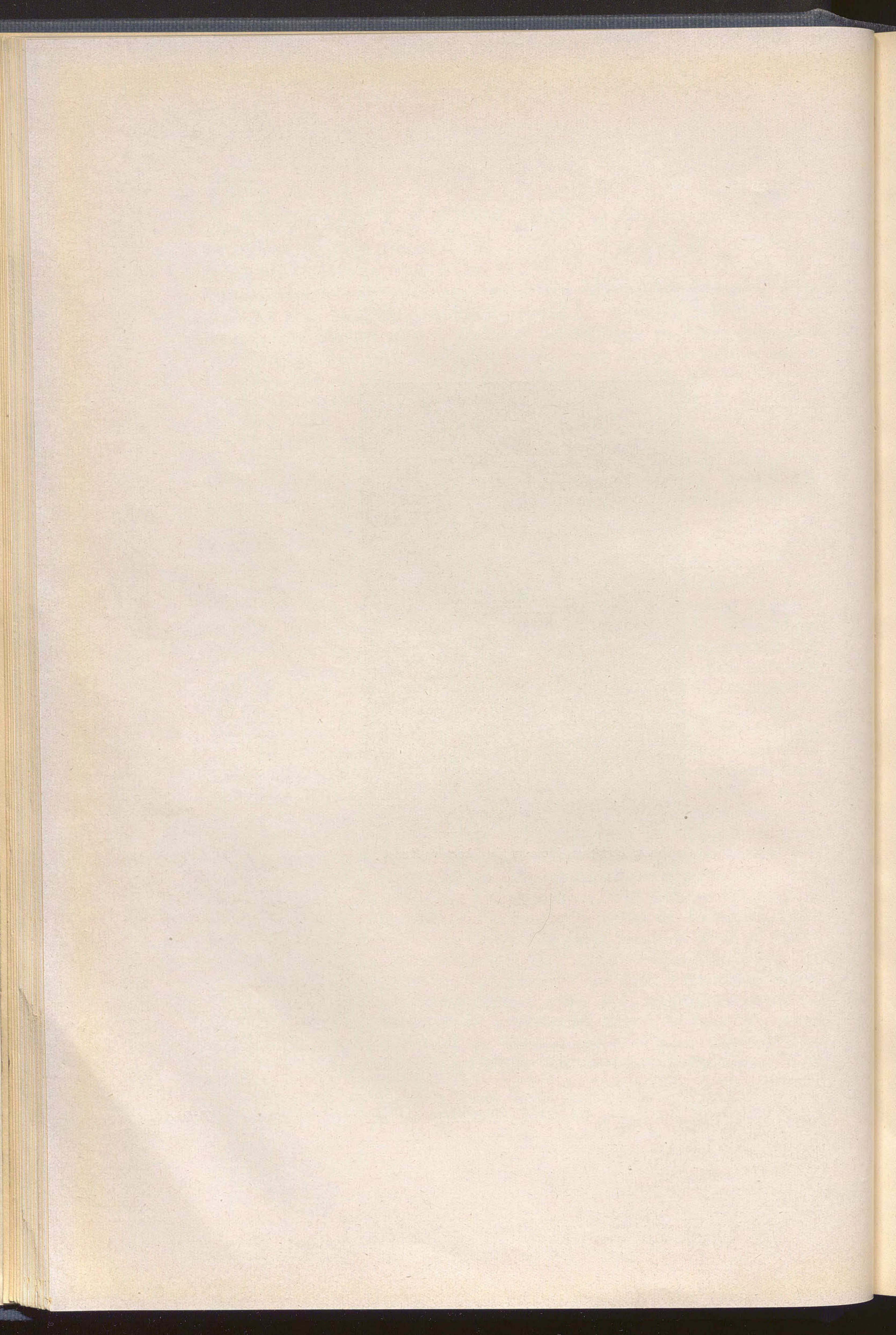


Abb. 1. Budapest, Museum für dekorative Kunst.



Überlieferung bestehen. Denn diese ist, um mit Hirschvogel selbst[1]) zu reden, „etwas tunckel und das notigist und fürnembst dahinten behalten worden". In meinen „Neuen Beiträgen zur Lösung der Hirschvogel-Frage"[2]) habe ich dann versucht die Hauptschwierigkeit — Neudörffers besonderen Hinweis auf die „welschen Öfen" — durch eine einfache Konjektur (höfen, häfen) auszuschalten und gleichzeitig eine Erklärung für die „Bilder auf antiquitätische Art als wären sie in model gossen" vorgeschlagen. Inzwischen ist Karl Schwarz in seiner großen Hirschvogel-Biographie diesen Interpretationsversuchen beigetreten.

Schwarz nimmt im übrigen an, daß wir als wesentlichen Gegenstand des Unternehmens, an dem Augustin Hirschvogel hervorragend beteiligt war, die Herstellung von Glaswaren in venetianer Art anzusehen haben.

Unbefangene Prüfung ergibt jedoch, daß in den Urkunden die Herstellung von Hohlglas überhaupt nicht gemeint sein kann. Immer wieder wird gerade dies unzweideutig betont, daß es sich um keramische Versuche handelt. Der Rat tituliert Hirschvogel ausdrücklich Hafner, d. h. Tonarbeiter. Dasselbe gilt von seinem Sozius Hans Nickel, wie von Oswald Reinhardt. Auch einer der Bürgen der Firma, ein gewisser Michel (Eisenhofer), ist Hafner, und es erscheint mir in diesem Zusammenhang nicht unwichtig, daß sogar der Maler Georg Penz, der andere Bürge, vielleicht aus einer Hafnerfamilie stammt: auf derselben Seite des Nürnberger Meisterbuchs[3]), das drei Träger des Namens Nickel: Hans (1476), Contz (1477), Heinz (1478) als Hafner verzeichnet, ist — 1488 — ein Hafner mit dem seltenen Namen Penz (Anthoni Penntz) aufgeführt. Wir erfahren ferner, daß der Arkanist Reinhard von seiner italienischen Reise eine Sammlung von Majoliken als Studienmaterial mitgebracht hat: die fragliche Stelle, die früher nach einem verderbten Text des 17. Jahrhunderts zitiert wurde — „brachte viel Kunst in Hafnerswerken" mit — lautet nach einer neuerdings von Schwarz benutzten älteren Handschrift: „viel Kunst und haffnerswerck". Von venetianischen Gläsern ist da nicht die Rede. Nur das in den Quellen, nach dem damaligen Sprachgebrauch aber auch für Glasur gern verwendete Wort „Glasswerk" spricht für jene Hypothese, die Robert Schmidt ebenfalls ablehnt.

In der keramischen Episode der Hirschvogel-Biographie sind zwei Abschnitte zu erkennen. Man hat das nicht immer genau gesehen. Die Cäsur bezeichnet der 27. Dezember 1531. Erst seit diesem Zeitpunkt befaßte sich Hirschvogel wesentlich mit Fayencemalerei. Die italienischen Rezepte hat er früher nicht gekannt. Wenn sich der klare Sachverhalt verwischte, so hat die Urkunde S. III „dem hafner so die venedischen arbeyt mit glaswerck machenn kan, soll man 50 Fl. auf ein gnugsame caucion leyhen" den Anlaß dazu gegeben.

[1]) Vgl. seine Vorrede zur „Geometrie".

[2]) Kunst und Kunsthandwerk XVI (1913), S. 467—89, hier zitiert mit N. B., während die älteren „Studien z. Geschichte d. deutschen Renaissancefayencen" mit „St." angezogen werden.

[3]) Nr. 235 des Nürnberger Kreisarchivs, S. 24.

Man bezog sie irrtümlich auf Hirschvogel, wohl verführt durch die Wiederkehr der gleichen Schuldsumme in einem späteren Ratserlaß (S. XIV), der die Firma Hirschvogel-Nickel betrifft. Es ist jedoch immer dieselbe städtische Hypothek, die Oswald Reinhardt zunächst allein aufgenommen hatte und dann bald zur Hälfte auf Nickel überschreiben ließ, um schließlich auch seinen Anteil auf Hirschvogel abzubürden, der damit Reinhardts Geheimnis erkaufte. Nur dieser letztere aber ist in dem Bescheid vom 23. Januar 1531 gemeint. Damals, nach jahrelangem Aufenthalt in Italien, wo er das venetianische Bürgerrecht erworben hatte, in Nürnberg angekommen, war Reinhardt dem Rate zunächst nur von Hörensagen bekannt. Der Sekretär hatte den Namen des Auslandsdeutschen, als der Magistratsbeschluß zu Papier gebracht wurde, nicht im Kopf, was ihm bei dem alteingesessenen Sohn des Stadtglasers unmöglich begegnen konnte.

Was mag Hirschvogel in der ersten Periode, deren Ergebnisse er wohl noch späterhin weiter verfolgte, getrieben haben? Ob es fruchtlose Glasurexperimente gewesen sind, wie sie seinen französischen Zeitgenossen in Saintes jahrelang in Atem hielten — wir wissen es nicht. Dagegen können wir den Wahrscheinlichkeitsbeweis erbringen, daß ihn noch eine ganz andere Aufgabe beschäftigte. Um uns auf diese genau einzustellen, müssen wir zunächst etwas weiter ausholen.

Wie die eigentlichen Nürnberger Kleinmeister der Graphik begnügte sich Augustin Hirschvogel im Gegensatz zu seinem Nachfahren auf diesem Gebiete, Hans Sebald Lautensack, da, wo sein Geschmack für uns greifbare Gestalt gewinnt, in den Landschaftsimpressionen, mit kleinen Formaten, die er freilich mit so viel mehr Weite und Tiefe füllt als jener. Im Bildnisfach wie in der Heraldik hie und da zu umfänglicheren Platten greifend, liebt er es — man vergleiche in der Hinsicht auch das Titelblatt zu dem russischen Gesandtschaftsbericht des Grafen Herberstein — in zierlichem dekorativem Beiwerk Miniaturmedaillons anzubringen.

Wahlverwandtschaft verbindet ihn mit der Goldschmiedekunst. Soweit auch seine Interessen noch abschweiften, ohne doch jemals in Dilettantismus zu verflattern: am stärksten verankert waren sie in dem Beruf, der, in der Nürnberger Sippe schon von dem Stiefvater ausgeübt, später in Wien Sohn und Enkel fesseln sollte. Der Goldschmiedekunst diente er als Radierer wie als Emailleur und nicht zuletzt als Wappensteinschneider. Selbst die Mathematik, die diesen typischen Renaissancemenschen zu so anerkannten fortifikatorischen Leistungen führte, wurde ihm zur Hilfswissenschaft für den Juwelier, sofern nämlich die Konstruktionen seiner Geometrie die für die Entwicklung der Kristallkunst und Facettierung wichtigen Netze der Körper entwerfen.

Die Kunstgeschichte der heraldischen Glyptik ist noch nicht geschrieben und doch verbirgt sich unter dem Staub der Siegelsammlungen manches Meisterwerk der Kleinplastik.

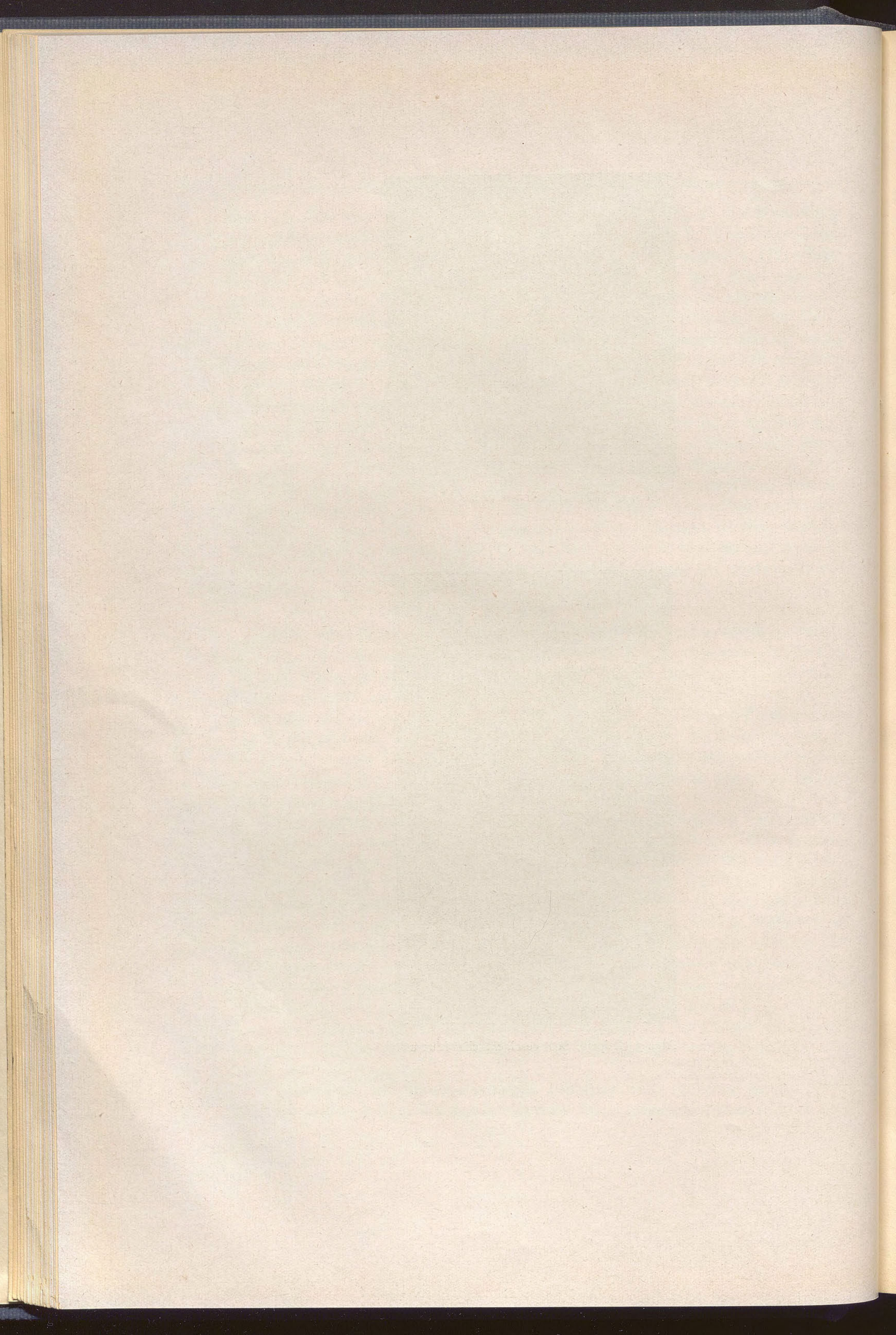
Man weiß, welche Angelegenheit der Dürerzeit ein schön geschnittenes Wappen in Petschaft und Daumenring war. Dürer selbst hatte immer für schöne



Abb. 2. Nürnberg, Germanisches Museum.



Abb. 3. Leipzig, Stadtgeschichtliches Museum.



Ringe ein Auge gehabt, in Italien wie in der Heimat. Wir schließen das nicht nur aus Jugendarbeiten, die mehr ins Detail gehen, den Porträts des Oswald Krell, der Elisabeth Tucher und des Hans Tucher. Er hat sich darüber gelegentlich auch später persönlich ausgesprochen[1]), bei einem Besuch im Haus zur Schneck an der Burgstraße, als er die Ausführung der kalligraphischen Fußnoten zu den vier Aposteln überwachend dem Schreibmeister, unserem Chronisten, auf die Hände sah, der von Hirschvogel sagt: „er wurde ein Wappensteinschneider und in demselben fleißig und berühmt".

Wie die Wappensteine von Hirschvogel (die wohl zum Teil als Matrizen für emaillierten Silberguß zu denken sind) ausgesehen haben, wissen wir nicht. Das Messingpetschaft (N. B. Abb. 7) mit seinem Namen und dem Hauswappen der Familie in der ehem. Sammlung Rosenheim in London ist vielleicht nur eine Replik.

Volbach[2]) hat kürzlich drei Arbeiten eines Renaissancemeisters des Siegelschnitts zusammengestellt und wahrscheinlich gemacht, daß die Wurzeln seiner Kunst sich mit den Handwerkstraditionen oberdeutscher Goldschmiede berühren, die die figürlichen gotischen Tonmodel schufen. Wenn die weitere Vermutung von Volbach, daß jener Wappensteinschneider aus dem Nürnberger Humanistenkreise stammt, das Richtige trifft und auch die posthume Datierung der Londoner Replik des Fruwirth-Stempels — 1532 — begründet ist, so hätten wir hier ein hervorragendes Beispiel des reichen Siegelstils in Nürnberg zu der Zeit, als Augustin Hirschvogel seine Technik an einen jungen Goldschmied weitergab.

Wir begegnen im übrigen, von den zünftigen Goldschmieden ganz abgesehen, mehr als einem kunstreichen Siegelschneider in der Nürnberger Frührenaissance. Schon Veit Stoß hat, wie aus seinem Prozeß hervorgeht, Siegel geschnitten. Dürer rühmte seinen Nachbarn in der Zisselgasse, Daniel Engelhardt, der noch 1546 bzw. 1551 in Lienhard Tuchers Auftrag für dessen drei Söhne je einen Wappenstein (also jedenfalls Siegel) schnitt und 1544 starb[3]). Ein Jahr später wird als Wappensteinschneider ein Hans Nickel genannt[4]), vielleicht ein Verwandter des Hafners, wenn nicht dieser selbst, der mit Hirschvogel zusammen zuerst im Winter 1531/32, zuletzt im Sommer 1535 auftritt.

War der Weg vom Tonmodel zum Siegelbild nicht weit, so ist von diesem hinwiederum zum Kleinrelief in Ton bloß ein Schritt.

Nicht nur auf dem Gebiete der Graphik hat die Kleinmeisterkunst in Nürnberg geblüht. Es gab dort auch Keramik en miniature. Die Puppenöfen, von denen Stettiner die Dekorationen der Creussener Krüge ableitet, bildeten seit der 2. Hälfte des 16. Jahrhunderts einen einträglichen Fabrikationszweig der Nürnberger Hafner. Ferner gibt es unter den entzückenden gotischen Terrakottapüppchen aus Pfeifenton eine besondere Gattung mit großer Kräuselhaube, die bei Grabungen in Nürnberg in zahlreichen Exemplaren zutage kamen

[1]) Vgl. Neudörffers Biographie des Steinschneiders Engelhart.

[2]) Berliner Museen, Berichte a. d. preuß. Kunstsammlungen XLII (1921), S. 66f.

[3]) Vgl. Th. Hampe in Thieme-Beckers Künstlerlexikon.

[4]) Baader, Beiträge zur Kunstgeschichte Nürnbergs = Zahn's Jahrb. I, 251.

und wohl auch dort, vielleicht unter niederländischem Einfluß[1]), entstanden. Ob das Deutsch-Tanagra der Frührenaissance in derselben Stadt zu suchen ist, läßt sich zurzeit nicht sagen. Der Gretchen-Typ der kleinen weißen Tonfräulein in feinplissierten Röckchen, die im Augsburger Maximilians-Museum in einer ganzen Reihe stehen, scheint in Nürnberg nicht vorzukommen. Dagegen sind hier nach der Mitte des Jahrhunderts sicher schwarze Tonpüppchen hergestellt worden, und zwar in der Werkstatt des Hafners Hektor Paumeister. Der Patrizier Paul Behaim kaufte sich im Frühjahr 1563 eine Anzahl solcher Nippessachen: „14 posierte mendle und frayle, auch pferdle von schwarz laimen" gemacht, um sie „auf die gesimbs zu setzen"[2]).

Sollte sich nicht auch Hirschvogel gerade in kleinkeramischen Arbeiten versucht haben? Es mußte ihn doch wie kaum einen anderen reizen, dem Tonmaterial die minutiösen Feinheiten des Intaglio oder eines ziselierten Reliefs abzugewinnen. Tatsächlich haben sich deutsche Renaissancemedaillen von gebranntem Ton erhalten, die aus dem Kreise des Matthes Gebel stammen — und jenem ist, wie wir bereits früher feststellen konnten[3]), Hirschvogel unbedingt einzubeziehen. Ich verdanke einer brieflichen Mitteilung von Herrn Direktor Georg Habich die Kenntnis dieser Stücke, von denen das Münchener Kabinett vier Nummern besitzt. Drei davon, und zwar die Medaillen auf Jobst Truchseß von Waldburg, dessen Familienchronik Hans Burgkmayer 1530 mit Holzschnitten ausgeschmückt hat, Lorenz Truchseß von Pommersfelden (1530) und Hans Haider haben, wie Habich bemerkt, bezeichnenderweise Matthes Gebels Stil, die vierte auf Wilhelm Ganzhorn (Imhoff II S. 756) ist wohl ebenfalls nürnbergisch. Habich ist „überzeugt, daß diese bisher gering geachteten Stücke alt sind und die nach der" von mir a. a. O. gegebenen „Interpretation der Neudörffer-Stelle zu erwartenden Bilder Hirschvogels darstellen".

Wenn nämlich Neudörffer von Bildern redet ,so darf das nicht mißverstanden werden, so wenig wie etwa die Äußerung Albrecht Dürers d. Ä.[4]) in seinem Brief aus Linz an seine Frau Barbara. Auch hier hat das Wort „Bilder" der Kunstgeschichte ernstliche Schwierigkeiten gemacht. Der Goldschmied schreibt, er hätte dem hohen Herrn (gemeint ist wahrscheinlich Kaiser Friedrich III.) „die pilder aufgepunden". Diese Wendung ist natürlich nicht, wie man irrtümlich annahm, auf das graphische Werk des jungen Dürer zu beziehen, der damals 1492 sich erst als Wanderbursch die Sporen auf dem Gebiete der vervielfältigenden Künste verdienen sollte. Vielmehr wird der Obermeister des großen Nürnberger Handwerks, der wohl nur in offiziellem Auftrag seinen

[1]) Vgl. Max Sauerlandt, Bericht d. städt. Museums in Halle f. 1911, S. 11—12 und die dort angegebene Literatur.

[2]) Unkostbuch des Paul Behaim = Mitteilungen des Vereins für Geschichte der Stadt Nürnberg VII, S. 152.

[3]) Kunst und Kunsthandwerk XVI (1923), S. 470.

[4]) Vgl. die Biographie Albrecht Dürers d. Ä. in Thieme-Beckers Allgem. Künstlerlexikon.

Amboß verlassen und die Probiernadeln beiseite gelegt hatte, dem Kaiser ein oder mehrere Ledersäckchen aufgebunden haben, wie sie zum Schutz von Vergoldungen üblich waren. Als deren Inhalt dürften figürliche Goldschmiedearbeiten in der Art des Wörder Bartholomäus (Rosenberg 3069 v.) oder der sitzenden Frau am Sockel des Krugschen Lobkowicz-Pokals zu denken sein — wenn nicht eben jene antiken Münzen, die dem alten Dürer seinerzeit vom Rat zum Versilbern und Vergolden übergeben wurden, vielleicht von vornherein in der Absicht einer späteren Dedikation an den Kaiser. So hatte schon Petrarca mit einer antiken Goldmünze Kaiser Karl IV. zu erfreuen versucht, so bestimmte als erstes Geschenk an Karl V. der Nürnberger Rat, zum Zeichen seiner Münzgerechtigkeit, einen von Albrecht Dürer d. J. entworfenen Schaupfennig.

Der Sprachgebrauch jener Zeit empfindet das heute abgegriffene Wort „Bild" durchaus plastisch. Als „messene pilder" werden 1513 Peter Vischers Güsse für das Kaisergrab in Innsbruck bezeichnet. Mit den Zusätzen „auf antiquitätische art" und „in model gossen" verengert sich dieser Begriff zu der Definition eines renaissancemäßigen Reliefgusses. Und wenn die Nürnberger Goldschmiedeordnung von 1530 schon allein unter „pild giessen" die Ausführung von Medaillen versteht, so hat sich Neudörffer für seine Verhältnisse sogar sehr deutlich ausgedrückt.

Das Inventar Pirkheimers[1]), das am 17. Januar 1531 aufgenommen wurde, spricht neben „medeya" in gleichem Sinn von „allerlay contrafacten angesichter und pildnus" und an einer anderen Stelle — die Metallmünzen sind unter der Rubrik Gold und Silber zusammengefaßt — heißt es, nachdem einige vergessene Kleinigkeiten nachgeholt sind: „irdene oder steinerne (d. h. steinzeugartige) pilder oder angesicht". Das wäre also genau das, was Neudörffer meint.

Pirkheimer, den der Medailleur Matthes Gebel noch 1530 porträtiert hatte, schloß am 22. Dezember dieses Jahres die Augen. Die früheste Nachricht, die wir über Hirschvogel als Keramiker haben, ist vom 28. November. Es war die gewiß nicht prompt erfolgte Antwort des Rates auf die kleinliche Denunziation der Gewerkschaft, die um ihr Materialprivileg besorgt, dem Treiben des Outsiders erst eine Zeitlang scheel zugeschaut haben wird, ehe sie sich zur offenen Anzeige entschloß: eine Tonsperre, wie man sie später über den Bossierer Georg Vest II. verhängte, kam vielleicht deshalb nicht in Frage, weil der Bedarf zu gering war. Man kann also sehr wohl annehmen, daß die Proben von Tonmedaillen, die der Nachlaßpfleger in Pirkheimers Haus am Schönen Brunnen notierte, vielleicht in dem studio, wo die Bücher mit den Exlibris von Georg Pentz lagen[2]), schon aus dem keramischen Laboratorium von Augustin Hirschvogel stammten. Andernfalls waren jene älteren Beispiele der Technik gemeint, auf die wir noch zurückkommen werden.

[1]) Die Einsichtnahme dieses wie der übrigen im Folgenden angezogenen Inventare des Freiherrl. v. Imhoffschen Familienarchivs wurde mir durch das liebenswürdige Entgegenkommen des Herrn Baron Hans v. Imhoff ermöglicht.

[2]) Unter demselben Posten wie die „irdenen pilder" ist „schreibzeug" aufgeführt und als nächster, letzter Posten ist die Bibliothek genannt, über die ein eigenes Verzeichnis aufgenommen wurde.

Die Münchener Gebel-Terrakotten sind nicht als Modelle aufzufassen, oder als Vorstudien zu solchen, wie etwa ein späteres kleines Nürnberger Tonrelief, das Josephi als Skizze zu einer 1593 datierten Medaille auf Bartholomäus Lother erkannt hat[1]). Das geht schon daraus hervor, daß die Medaillen auf Hans Haider und Jobst Truchseß in Ton auch in der Sammlung des Germanischen Museums vorkommen, beide allerdings ebenso wie ein Tonexemplar einer von Domanig Hagenauer zugeschriebenen Medaille (D. 133) so in die Form gepreßt, daß der Querschnitt an der Rückseite stufenförmig vorspringt, was in München nicht der Fall ist. Das Nürnberger Kabinett besitzt endlich noch eine im Querschnittprofil mit den Münchener Stücken übereinstimmende Tonmedaille auf den in Freytags „Marcus König" porträtierten Albrecht von Brandenburg, den Bruder des Ansbacher Markgrafen Georg, dessen Bildnis und Wappen aus der Hirschvogel-Werkstatt das Berliner Schloßmuseum bewahrt (Schmitz 280, 281).

Es ist damit zu rechnen, daß sich das Material bei der Durchsicht anderer Kabinette noch erweitern kann. Man wird da vielleicht auch den Steinmodellen, zugleich der Abteilung der Römer und den Daktyliotheken ein Augenmerk schenken müssen. Habich hat früher bereits in seinen Studien zu Dürers Medaillen darauf hingewiesen, daß von der sog. Agnes Dürer um 1508 ein feiner Abdruck aus der Zeit in geschlemmtem Ton existiert. Auch der wachsgetränkte Gips, aus dem nach Menadiers Feststellung das Berliner Exemplar der Medaille von 1514 auf Dürers Vater besteht, das lange für ein Steinmodell (also ein steinernes Bild im wörtlichen Sinne des Pirkheimer-Inventarisators) galt, ist nach Habichs Urteil ebenfalls alt und original. Ob nun gerade die Dürerischen Tonmedaillen zu den Gebel-Terrakotten die Anregung gegeben haben, oder ob jene erst mit diesen in einer und derselben Werkstatt entstanden sind, läßt sich zurzeit schwer entscheiden. Problematisch bleibt auch die Frage, wie weit Hirschvogel selbst an den Originalentwürfen der Gebelmedaillen beteiligt war. Sein scharfer Blick für das Charakteristische einer Physiognomie — man vergleiche nur die Perennii-Radierung, aus der man sofort den Typ des Vollblut-Magyaren herausfühlt — befähigte ihn wohl zum Medailleur.

Die Farbe des Tons — chemische Analysen in der Bayrischen Landesgewerbeanstalt[2]) haben ergeben, daß es sich tatsächlich um feingeschlemmten Ton, nicht etwa um gefärbten Gips handelt — wechselt bei den verschiedenen Gebel-Stücken. Einige sind hellgrau, andere kaffeebraun; auch ein Ziegelrot kommt vor, das an Terrasigillata erinnert. Mehrere Exemplare zeigen eine firnisartige Glasur oder Spuren von solcher.

Die Schwierigkeiten, die der Verfertiger der kleinen Terrakotten mit dem Glasieren hatte, sind offensichtlich. Jedenfalls kam es ihm darauf an, dem Ton eine zarte Epidermis zu geben, die nicht die Feinheiten des zierlichen Reliefs verdeckte. Die übliche Bleiglasur der Hafner war hier nicht am Platze. Eher konnte dem Zweck ein Firnis genügen, wie er in der antiken Keramik gebräuch-

[1]) Die Werke plastischer Kunst im German. Museum, Nürnberg 1910, Nr. 115.

[2]) Für diese Feststellungen bin ich Herrn Dr. Hofmann in Nürnberg zu Dank verpflichtet.

lich war. Das italienische Quattrocento hatte diese bereits studiert. Wie Vasari berichtet, ahmte sein Großvater Lazzaro, der auch anderweitig kunstgewerblich interessiert war — wir hören von Scheibenrissen in Arezzo — rot- und schwarzfigurige griechische Vasen (doch wohl nur im Bilde) nach. In Deutschland, wo anscheinend erst um 1600 eine bescheidene moderne Terra sigillata-Produktion einsetzt, wird es an Anschauungsmaterial gefehlt haben. Willibald Imhoff, dessen Kunstsammlungen zum Teil noch von seinem Paten Willibald Pirkheimer herstammten, besaß allerdings laut Katalog von 1580 einen „schön grosen römischen irden krug wie man dieser zeit dieselben von Silber macht, sampt noch vier und zweintzig allerlay alter römischer vasa oder gefess". Ob aber schon Hirschvogel um das Jahr 1531 Proben von Amphoren oder dergleichen vorlagen, wissen wir nicht. Man darf vermuten, daß gerade die Einsicht in die Unzulänglichkeit seiner Glasurrezepte ihn veranlaßte, Anschluß an das Unternehmen des Deutsch-Italieners Reinhardt zu suchen. Die zweite Phase, die damit beginnt, bedeutet sicherlich nicht das Ende der Medaillen-Liebhaberei. Aber andere Ziele traten dann zunächst in den Vordergrund.

Ehe wir zu einer Betrachtung der Frührenaissance-Fayencen übergehen, die zu Hirschvogel in Beziehung gesetzt worden sind, müssen wir fragen, ob sich mit den Medaillennachbildungen der Inhalt der ersten Periode erschöpft haben kann. Es ist das an sich wenig glaubhaft, wenn auch der Schmelzofen, der die Kontrollorgane der Obrigkeit wiederholt beschäftigte, vornehmlich dem Ausprobieren von technischen Neuerungen in der Glasmalerei diente, nachdem die ererbte Werkstatt des Vaters kurz zuvor, 1528, infolge von finanziellen Schwierigkeiten hatte geräumt werden müssen.

Wir wissen aus Aufzeichnungen von Dr. Christoph Scheurl[1]), daß bald, nachdem Albrecht Dürer 1528 auf dem Johannis-Friedhof, der Sitte der Zeit entsprechend ohne Sarg, bestattet war, die Künstler den Leichnam „des hochberümbten theuren mans", wie ihn Hirschvogel selbst nennt[2]), wieder ausgruben, um das Antlitz abzugießen. Die Totenmaske ist nicht auf uns gekommen. Wir hören auch nicht, ob das Vorhaben glückte, und ob es sich um einen eigentlichen Gipsabguß handelte. Doch dürfen wir vermuten, daß unter jenen Künstlern neben dem statuarius matheus, der die Sterbemedaille Dürers fertigte, und Dürers Schüler Pentz, deren Freund Hirschvogel nicht fehlte. War dem so, dann muß das Ereignis großen Eindruck auf den 25jährigen gemacht haben. Vielleicht hat es ihm zu seinen Reproduktionsversuchen auf dem Gebiet des Kleinporträts den entscheidenden Antrieb gegeben. Will man seine Bemühungen, eine für diesen Zweck geeignete bildsame Mischung zu finden, richtig werten, so darf man nicht verkennen, daß die Medaille damals im Mittelpunkt humanistischen Interesses stand — vergleichbar nur dem Aufsehen, das die Erfindung Daguerres 300 Jahre später erregte. Jede Erweiterung der Reproduktions-

[1]) Vgl. Naumanns Archiv für die zeichnenden Künste IV (1858), S. 26. Eine entsprechende spätere Nachricht darüber, vom Anfang des 17. Jahrh. bei Th. Hampe: Über eine Fortsetzung von Neudörffers Nachrichten = Mitt. a. d. G. M. 1908, S. 148.

[2]) Im ersten Kapitel der „Geometrie".

möglichkeiten war eine Angelegenheit von Bedeutung; und in diesem Zusammenhang gewinnt eine Feststellung von Schwarz erhebliches Interesse. Hirschvogel ist der Erste gewesen, der Radierungen durch das Abklatschverfahren vervielfältigte, und zwar, wie Schwarz (S. 53) annimmt, aus ästhetischen Gründen, um Abdrücke zu erhalten, in denen der prägnante und haarfeine Strich einen weichen, zerfließenden Bleistiftcharakter bieten sollte.

* * *

Während der Franzose Bernard Palissy nur in jahrelangem Ringen mit Mißerfolgen aller Art, unter Einsatz seines Vermögens und verfolgt von Spott und Hohn einer kleinstädtisch-spießbürgerlichen Umgebung das Problem der weißen Glasur lösen konnte, ist sein Zeitgenosse Augustin Hirschvogel unter wesentlich günstigeren Auspizien in die Geschichte der Fayence eingetreten. Auch bei ihm ging es allerdings ohne schwere finanzielle Opfer nicht ab. Als er, nach Künstlerart leichtsinnig, den Kontrakt vom 15. Mai 1532 unterschrieb, der ihn zur Gestellung des Holzes verpflichtete, hat er sich wohl nicht klar gemacht, welche Holzmengen ein Fayence-Töpferofen verschlingt. Man muß es bei Palissy nachlesen[1]), wie dieser erst allmählich zur Kenntnis des zum Schmelzen der Zinnglasur notwendigen Hitzegrades gelangt. Er ist genötigt, für jeden Brand Schulden über Schulden zu machen und sieht in seinem echt französischen Fanatismus gelegentlich keinen anderen Ausweg, als die Dielen in seiner Wohnung herauszureißen. Hirschvogel hat an jener Vertragsklausel jahrelang schwer zu tragen gehabt, es steckt in diesen Schwierigkeiten wohl zugleich der Schlüssel der geringen Leistungsfähigkeit des Unternehmens. Aber während Palissy nur das eine Vorbild einer zufällig in seine Hände gelangten Schale mit weißer Glasur vor Augen hatte, lagen in der Stadt Dürers in dieser Beziehung die Verhältnisse günstiger als in Saintes. Etwa ein Menschenalter früher freilich fand sich hier in einem patrizischen Haushalt[2]) kein besseres Tongeschirr als etliche „innen verglaste häfen", d. h. also einfache Gebrauchsirdenware, deren Bleiglasur nicht zur Verschönerung diente. Es hat jedoch dann nicht lange gedauert, bis die keramischen Exponenten der italienischen Renaissance auch Nürnberg erreichten. Schon um 1515 konnte man in einem Töpferkram vor dem Spittlertor italienische Albarellen kaufen, wenn die von Loose vorgeschlagene Identifikation eines Majolikalieferanten Lesser mit dem Hafner Loser richtig sein sollte. Wahrscheinlicher ist es allerdings, daß der betreffende Käufer, Anton Tucher (der Stifter des „Englischen Grußes") in seinem Haushaltungsbuch[3]) vielmehr jenen Großkaufmann Letscher gemeint hat, der in einer das venetianische Vorleben des Oswald Reinhardt (Hirschvogels Lehrer in der Majolika-Technik) berührenden Verhandlung als Zeuge erscheint.[4])

[1]) Der hier einschlägige Teil von Palissys Selbstbiographie ist in einer Übersetzung von Dr. Thomas Stettner leicht zugänglich: Kunstgewerbeblatt XIX, S. 153ff.

[2]) Inventar des Cuntz Imhof, 1486.

[3]) Bibliothek d. literar. Vereins in Stuttgart CXXXIV (1877).

[4]) Stadtarchiv Nürnberg Cons. 42, fol. 65b (1531).

Das Vorhandensein eines venetianischen Majolikatellers (im Germanischen Museum) mit den Wappen Imhoff, Tucher, Letscher spricht für die letztere Annahme.

Zu der Zeit, als Hirschvogel Keramiker wurde, war jedenfalls der Majolikabestand des Patriziats schon beträchtlich. Pirkheimer hinterließ z. B. „sieben und dreißig allerlay irdener Schussel gross und clain, daruntter ain theils von portzelon und in einer schachtell zwo gut schalen von portzelon". Das war nun wohl kaum echtes Porzellan. Dies Wort wurde ja auch von den Fayenceindustriellen des Zeitalters der Chinoiserie noch mißbraucht. Wenn es nicht emailliertes Milchglas gewesen ist, wie es der vermutlich aus Nürnberg stammende Spiegelmacher Leonhard Peringer im Jahre 1515 in Venedig als Porzellan ausgibt, so waren es Majoliken alla porzellana. Wenige Jahre vor Pirkheimers Tod sind solche Stücke ausweislich der Wappen gerade von Nürnberger Familien wiederholt in Venedig bestellt worden. Beispiele dieser blau dekorierten Ware, bei der dem orientalischen Vorbild entsprechend das Weiß der Glasur vorherrscht, werden in der Sammlung Reinhardt nicht gefehlt haben. Oswald Reinhardt bezeichnete denn auch die Art seiner Arbeit als „venedisch", nicht mit dem ihm, dem Auslandsdeutschen, fremd gewordenen Nürnberger Volksmund als „mailändisch". Man darf deshalb nicht Anstoß daran nehmen, wenn der ortsübliche terminus technicus, der vielleicht nichts als eine Verballhornung des an sich schon übertragenen Gattungsnamens Majolika ist, in den Urkunden regelmäßig durch „venedisch" ersetzt wird. Der Ratsschreiber als reiner Bürokrat hält sich eben an die im ersten Protokoll festgelegte Aussage, die er stereotyp wiederholt.

Im Gegensatz zu dem beschränkten Horizont der Bürger von Saintes, der Palissy einengt, bis er an dem königlichen Hof und der Pariser Universität eine Resonanz seiner Bestrebungen findet, fällt die ungewöhnliche Großzügigkeit des Nürnberger Rates auf, der in das Reinhardtsche Unternehmen von vornherein öffentliche Gelder hineinsteckt. Die maßgebenden Persönlichkeiten — Dezernenten sind Hieronymus Holzschuher d. J. und Hans Tucher d. J. — scheinen den Nutzen, den eine heimische Fayenceindustrie bringen konnte, nicht unterschätzt zu haben. Andererseits läßt die Knickerigkeit, mit der man später Hirschvogel behandelt, darauf schließen, daß die Entwicklung den Erwartungen doch nicht voll entsprach. Erstlich ist es zu einer ausgedehnten Produktion offenbar nicht gekommen, und dann hat man es auch weiterhin nach Hirschvogels Weggang nicht verstanden, sich nochmals umzustellen und der Mode anzupassen, die bald zu lebhafteren Farbkompositionen drängte[1]) und in Nürnberg selbst wohl auch in der prächtigen Buntheit der Preuningschen Glasuren zeitweilig Genüge fand.

Die Schweizer Fayence kennt eine reiche Palette bereits um die Mitte des Jahrhunderts, die deutsche erst um 1600 — jedoch soviel wir sehen, nicht in Nürnberg[2]). Hier hält sich der Blauweiß-Charakter der venedischen Arbeit —

[1]) Siehe den wichtigen Beleg von 1546: N. B. S. 486 Anm. 3.

[2]) Vgl. die am Schlusse erwähnte Gruppe von Schalen mit Kräuselrand.

in den Inventaren belegbar[1]) — bis zum Ausgang der Renaissance. Dieser Zweiklang, den schon die Muschelkameen der Krugschen Goldpokale aus Dürers Nähe entschieden angaben, klingt noch in emaillierten Nürnberger Wappengläsern der zweiten Hälfte des 16. Jahrhunderts nach. Dann um 1600 springt die keramische Tradition nach Creußen über und bleibt da lebendig, bis in den letzten Jahrzehnten des 17. Jahrhunderts eine neue Welle indirekter Ming-Porzellananregungen allerorten zur Gründung leistungsfähiger Fabriken großen Stils führt.

* * *

Unter den deutschen Fayencen aus Hirschvogels Zeit nimmt die Gruppe der Tiroler Ofenkacheln und Öfen von vornherein eine Sonderstellung ein. Die Daten reichen von 1530 bis 1550. Die Schlußzahl trägt ein prächtiger mit Darstellungen aus der römischen Sage geschmückter Ofen, der sich unserer Kenntnis früher entzogen hatte. Er befindet sich im Besitz des Freiherrn v. Cramer-Klatt auf Hohenaschau, dem ehemaligen Preysingschen Schloß bei Prien. Von den beiden älteren Öfen, deren Provenienz noch südlicher ist — Brixen und Meran —, ist der eine bald nach der ersten Publikation (St. Abb. 22—25) bei dem Brande der Burg Kreuzenstein mit vielen anderen Kunstschätzen des Grafen Wilczek zerstört worden, während der andere (St. Abb. 11—15, 18—21) eben jetzt auf den Wiener Kunstmarkt gelangt, wohl bald ins Ausland verschleppt werden wird.

Die Qualität der figürlichen Kachelmalereien und die antiken Themen setzen einen Meister voraus, der nicht in einer einfachen Tiroler Hafnerei großgeworden ist. Das Zentrum humanistisch künstlerischer Bestrebungen in Tirol war zu jener Zeit die Residenz des Kardinals Bernhard von Cles in Trient. Wir wissen diesen kunstsinnigen Fürsten in Beziehung zu Nürnberg. Dort ist niemand anders als der Freund und Gönner Augustin Hirschvogels, Dr. Christoph Scheurl, der ebenso nach dem Norden hin zu dem anderen großen Mäcen der zeitgenössischen Goldschmiedekunst jener Zeit, dem Kardinal Albrecht von Brandenburg so intime Beziehungen unterhielt, auch der Agent des Tiroler Kardinals, dem er wiederholt Nürnberger Kunstgewerbe besorgt[2]). Wir hören von einem Zierbrunnen aus der Gießhütte des Pankratz Labenwolff und erfahren von großen Zahlungen für ein Silbergeschirr, das Melchior Baier nach Tirol liefert, zur selben Zeit, als Augustin Hirschvogel für Scheurl die emaillierten Wappenschildchen[3])

---

[1]) So im Inventar der Sabina Christoff Scheurlin, geb. Geuderin, 1570: „Ein bla weysz tellerlen; drey blahe und weysse nepfla".

[2]) Siehe Heerwagens Auszüge aus Scheurls Ausgabenbuch in Mitteil. a. d. German. Museum 1908.

[3]) Also ein Zierat, wie man ihn etwa an einem 1538 datierten Pokal des Lüneburger Silberschatzes sieht. Eine jener urkundlichen Erwähnung gleichzeitige Emailarbeit, die wahrscheinlich in Nürnberg ausgeführt wurde, ist in einem als Anhänger mit Kette gefaßten emaillierten Goldexemplar der Geble-Medaille von 1532 auf Franz v. Braunschweig-Gifhorn erhalten. Der Schmuck hat, wie Habich (Die deutschen Medailleure S. 90) angibt, die gravierte Bezeichnung MP. Sollte diese Signatur vielleicht auf Payer zu beziehen sein, wie der Name des berühmten Goldschmieds entsprechend den von Penz

zu einem Pokal des gleichen Goldschmieds arbeitet, der beim Tode des alten Veit schon als Vertrauensmann der Familie auftritt.

Diese Zusammenhänge dürfen jedoch nicht dazu verleiten, Rückschlüsse auf Beziehungen der Tiroler Öfen zu der problematischen Hirschvogel-Werkstatt zu konstruieren oder gar sie mit den „welschen Öfen" zu identifizieren, mit denen der Schreibfehlerteufel eines der oberdeutschen Mundart nicht mächtigen norddeutschen Schülers von Neudörffer im Urdiktat der „Nachrichten" oder in einer späteren Kopie die „welschen häfen" der Nickelschen Hafnerei verwechselte.[1]) Wohl hat sich in Nürnberg ein Fragment mit der Darstellung von David und Goliath gefunden (St. Abb. 95), das in der Wahl des Themas wie in der Ausführung den Kacheln mit Illustrationen zu den Büchern Samuelis verglichen werden könnte. Im übrigen sehe ich keinerlei Anklänge. Vor allem muß betont werden, daß Hirschvogels Begabung — Pentz war ihm allerdings darin überlegen — nicht auf dem Gebiete der Figurenzeichnung lag.

Es ist der Malereigeschichte bekannt, daß der Kardinal von Cles den Hofmaler der Este, den großen Koloristen Dossi Dossi, dessen Name zugleich mit der Majolikageschichte von Urbino verknüpft ist, an seinen Hof zog. Vielleicht haben wir in dieser Nachricht einen Hinweis, woher der Tiroler Werkstatt, die nach neueren Ermittlungen vielleicht in dem nahen Bozen gestanden hat[2]), die Anregungen kamen. Zusammenhänge mit den Urbinatischen Istoriati-Majoliken sind in der Tat wahrscheinlich. Der Hauptmeister dieser Gruppe, Nicolo da Urbino (1528 bis 1540 in Urbino nachweisbar), hat schon in seiner Durantiner Periode, z. B. in dem für Isabella d'Este um 1525 ausgeführten Gonzaga-Service, die perspektivischen Architekturkulissen mit den Rundbogen und kleinen Kreisfenstern, die für die älteren der Tiroler Kacheln so charakteristisch sind.

Nächst den Öfen die künstlerisch bedeutendste Gruppe der uns erhaltenen deutschen Renaissance-Fayencen bilden die Eulen, deren wir heute, ein verschollenes Stück mitgerechnet, unter Ausschaltung eines anders gearteten und zweifelhaften Exemplars einer Pariser Privatsammlung, nicht weniger als 10 zählen.

Alfred Walcher konnte, in seiner wichtigen Beschreibung der deutschen

---

und Beham her sattsam bekannten Schwankungen zwischen hartem und weichem Anfangskonsonanten in den Urkunden auch geschrieben wird? Ein festes Punzenzeichen scheint Melchior Payer wie andere Nürnberger Meister vor dem Erlaß des Gesetzes von 1541, das ein solches vorschrieb, nicht geführt zu haben. Damals nahm er die Signatur MB. (Rosenberg 3087) an, mit der er auf den Goldschmiedstafeln erscheint. Für gelegentliche frühere Bezeichnungen ist eine bestimmte Norm nicht notwendig vorauszusetzen. Da er in demselben Jahre 1525, mit dem Mathes Gebels Tätigkeit als Medailleur in Nürnberg einsetzt, Meister wird, ist es möglich, daß er wie Hirschvogel der Gebel-Werkstatt von vornherein nahestand und für diese manche Güsse in Edelmetall ausführte, so auch den des fraglichen Stücks.

[1]) Vgl. N. B. S. 480ff. Zu den dort gegebenen Belegen der in der Wortfolge stereotypen Zusammenstellung „hefen (und) krüg" sei noch ein weiterer aus Pirkheimers Inventar hinzugefügt: „Bey zwelf schon Irden hefen unnd krueg".

[2]) Wie mir Alfred Walcher v. Molthein freundlichst mitteilt, hat er, mit einer Abhandlung über die Tiroler Keramik beschäftigt, jetzt Anhaltspunkte für diese Lokalisierung gefunden.

Keramik der Sammlung Figdor, den ersten unzulänglichen Versuch, diese Pokale in ein Verhältnis zu der Nürnberger Werkstatt zu bringen, mit dem Hinweis ablenken, daß einige der damals bekannten 6 Nummern mit ihrem Wappen nach dem Westen Süddeutschlands weisen. Inzwischen hat sich das Material vermehrt, abgesehen von dem kürzlich in das Hamburgische Museum für Kunst und Gewerbe gelangten Prachtexemplar, um 3 Eulen, die sämtlich in dem Schwarzburgischen Schlosse Gehren stehen. Sauerlandts Fund eines blauweißen Fayence-Huhns[1]) in dem unmittelbar benachbarten Arnstadt (St. Abb. 72), wo es bereits vor 1581 gewesen sein muß, in Verbindung mit zwei der gleichen Zeit angehörigen Inventarnachweisen: einer Toneule in der Burg Neideck bei Arnstadt, sowie von „Arnstädter" unmittelbar neben „welschen Büchsen" in einer Nürnberger Apotheke, —endlich das Vorkommen des Schwarzburger Wappens auf einem blauweißen Gefäß zwar geringen Kunstwerts, das jedoch von den deutschen Inkunabeln des 16. Jahrhunderts letztlich abstammt,[2]) hat jene Spur noch vertieft. Während ich dies schreibe, ist in England eine Fayence-Taube aufgetaucht[3]), die aus der noch näher zu besprechenden fränkischen Werkstatt des Lorenz Speckner in Creußen herrührt und den Zusammenhang mit dem südlichen Mitteldeutschland erneut betont: die Flügel dieser Taube sind etwas geöffnet wie bei der Stuttgarter Eule, die die späteste in der Reihe ist.

Nun war gerade Arnstadt im 16. Jahrhundert eine Domäne der Nürnberger Hochfinanz. Eben jener Großindustrielle Alfred Letscher, der, wie erwähnt, einer Verhandlung wegen des von Hieronymus Reich dem oft genannten Hafner Oswald Reinhardt in Venedig geliehenen Geldes als Zeuge beiwohnt, stand 1532 an der Spitze der Nürnberger Gesellschaft des Schmelzhüttenhandels, die durch die Schmelzhütte bei Arnstadt[4]) die dortigen Bergwerke ausbeutete. Zu allem Überfluß erfahren wir aus einer neuerdings von Schwarz abgedruckten Urkunde vom Jahre 1550, daß Augustin Hirschvogel das Schwarzburger Ländchen vermessen hat.

So verführerisch dieses Zusammentreffen verschiedener Momente ist, so müssen wir doch unvoreingenommen fragen, was kann im Grunde damit bewiesen werden? Stand der Eulenherd in Arnstadt, so kam Hirschvogel 10 Jahre nach dem Erscheinen des ersten datierten Exemplars zu spät, um die Nürn-

---

[1]) August Stöhr, Deutsche Fayencen, Berlin 1920, irrte, wenn er (S. 43) annahm, daß das Huhn dem Wappenvogel im Besitz des Freiherrn Max v. Goldtschmidt-Rothschild (St. Abb. 74) nahestehe. Dieser, dessen Echtheit mir mehr als zweifelhaft scheint — ich kenne das Stück nicht aus Autopsie und kann daher über die Glasur nicht urteilen — ist von dem Huhn durch die selbständige Modellierung von Schwanz und Läufen prinzipiell verschieden, während dieses mit unseren Eulen, das Praunsche Käuzchen inbegriffen, die geschlossene Gefäßform des Fußes gemein hat. Dem Huhn verwandt ist vielmehr ein ganz spätes Eulenfragment im Stadtgeschichtlichen Museum in Leipzig, auf das mich Max Sauerlandt aufmerksam machte.

[2]) Apothekergefäß im Orts-Museum in Feuchtwangen.

[3]) Das in den Besitz des Victoria and Albert-Museums gelangte Stück ist inzwischen von Bernhard Rackham im Keramikheft des Cicerone 1923 veröffentlicht worden.

[4]) Vgl. Bau- und Kunstdenkmäler des Fürstentums Schwarzburg-Sondershausen, Bd. II, S. 11.

GESCHICHTE DER SPANISCHEN MALEREI

von AUGUST L. MAYER



Jacomart: Abendmahl

Zweite, umgearb. und stark vermehrte Aufl. 480 Seiten mit 456 Abbildungen

Grundpreis in Ganzleinen M. 40.— oder in Halbleder M. 60.—

Ausland (siehe S. 4) Schw. Fr. 40.— oder in Halbleder Schw. Fr. 60.—

KLINKHARDT & BIERMANN, LEIPZIG, LIEBIGSTRASSE 2

11. X. 22. 15000.

INHALTSANGABE

Die erste Auflage der „Geschichte der Spanischen Malerei“ erschien im Jahre 1913. Bis dahin besaßen wir wohl bedeutende und verdienstvolle Arbeiten (Passavant, Justi, Bertaux), aber an einer zusammenfassenden, streng kritischen Darstellung fehlte es durchaus. Als solche wurde das Werk August L. Mayers sofort im In- und Ausland anerkannt. Mit überraschender Schnelligkeit war deshalb das Buch vergriffen. Durch die Ungunst der Zeit unterblieb eine Neuauflage, bis nunmehr die „Geschichte der Spanischen Malerei“ von neuem überarbeitet und wesentlich erweitert erscheint. Zahlreiche wertvolle Aufsätze und Monographien, besonders auch spanischer Gelehrter, sind dabei berücksichtigt worden (die spanische Kunstforschung ist bekanntlich in den letzten Jahren besonders ergiebig gewesen). Textlich erweitert wurden vor allem die Kapitel über die Malerei des 14. und 15. Jahrhunderts, die Zeit des Kreises des Lorenzo Zaragoza und die Zeit des Meisters des Heiligkreuzaltars. Daneben wurde auch das Bildmaterial noch einmal genau überprüft und um viele ausgezeichnete Originalreproduktionen vermehrt. So bietet diese Neuauflage dem Kunsthistoriker die festen Grundlagen für weitere Forschungen, und bringt zugleich jedem Verehrer des schönen und ritterlichen Landes das Wesen Spanischer Kunst nahe.

KLINKHARDT & BIERMANN, LEIPZIG, LIEBIGSTRASSE 2

Vom gleichen Verfasser erschien:

DIE SEVILLANER MALERSCHULE

Beiträge zu ihrer Geschichte

XII und 226 Seiten / Mit 71 Abbildungen auf 60 Tafeln
Geheftet Grundpreis M. 20.— (Schw. Fr. 20.—)

„Kunst und Künstler“ schrieb darüber: „Der Verfasser bringt nicht nur die gründliche Kenntnis des Bildermaterials mit, das doch an vielen und nicht immer bequem oder angenehm zu erreichenden Orten zerstreut ist. Was seiner Arbeit einen besonderen Wert verleiht, ist auch seine Vertrautheit mit der nichtspanischen Kunst. Die Ausblicke auf die flandrische und die italienische Malerei, die er eröffnet, sind von großem Reiz.“

JOSEPH POPP:

DIE FIGURALE WANDMALEREI

Ihre Gesetze und Arten

144 Seiten mit 57 Abbildungen auf 32 Tafeln in Lichtdruck
In Ganzleinen Grundpreis M. 8.— (Schw. Fr. 8.—)

Dr. Braig schrieb über dieses Buch im „Fränkischen Kurier“: „Was hier (in dem umfassenden Referat) gegeben werden konnte, ist Stückwerk gegenüber der strömenden Fülle von Anschauung und ordnender Kraft, mit der bedeutsame Probleme bewältigt und in klare, begriffliche Fassungen gebracht worden sind. Dem Text stellt sich reiches und schönes Bildermaterial zur Verfügung. Als kunstwissenschaftliche Leistung reiht sich das Werk von Joseph Popp den Grundlegungen von Schmarsow und Wölfflin würdig an. Darüber hinaus muß ihm hohe erzieherische Bedeutung zugesprochen werden. In der Gegenwart ist der Blick auf Gebilde der Kunst den Objekten ungebührlich verhaftet und besonders vor Schöpfungen der Baukunst übersieht man allzuleicht das, was sich zwischen den Dingen räumt und die sinnvollen Beziehungen der wirksamen Mächte. Unser Buch lehrt Abstand nehmen und große Zusammenhänge sehen und begreifen. So vermag es letzten Endes über die Kunstbetrachtung hinaus die Natur des Lesers voller zu erfassen, damit er größer in das gesamte Leben sehe und seine Kräfte weiter beschwinge.“

KLINKHARDT & BIERMANN, LEIPZIG, LIEBIGSTRASSE 2

berger Technik dorthin zu verpflanzen. War aber Hirschvogel selbst der Hersteller oder doch der Kolporteur, so ist der Zeitpunkt seines Auftretens im Arnstädtischen zu früh, da die beiden datierten Eulen in Gehren erst 1560, d. h. 7 Jahre nach Hirschvogels Tode entstanden sind. Man müßte zunächst also erst einmal annehmen — und diese Vermutung hat allerdings die Wahrscheinlichkeit des stilistischen Befunds für sich — daß das köstliche, besonders scharf modellierte kleinste Käuzchen ebenda, das knapp 32 cm hoch ist und weder Wappen noch Jahreszahl trägt, älter ist als die beiden anderen, die auch wesentlich flauer und größer sind. In novellistischer Zuspitzung würde man dann sagen: wenn nicht einer der Herren vom Aufsichtsrat des Schmelzhüttenhandels der Stifter war, so hätte etwa Hirschvogel selbst das kleine Stück mitgebracht, das der hohen Tischgesellschaft dann so gut gefiel, daß man später die größeren nachbestellte.

Auffallend ist jedenfalls dies, — und hierin scheint mir das Schwergewicht der ganzen Frage zu beruhen — daß sowohl Hirschvogels schwarzburgische Episode wie die Eulen-Heraldik in den Regionen der königlichen Sphäre sich bewegt.

Die erhaltenen Fayence-Eulen können, was schon früher mit Gründen betont wurde, als königliche oder kaiserliche Ehrengeschenke betrachtet werden. Das gilt insonderheit von der mit der Kette des Ordens vom Goldenen Vließ ausgestatteten Eule in Gehren wie den Kurfürsten-Eulen in Breslau, in Hamburg und eben wieder in Gehren, deren Kurfürsten-Wappen halbmondförmig um das kaiserliche Mittelschild gruppiert sind, eine Komposition, die vielleicht auf das von Jakob Göbel im Jahre 1540 in Augsburg herausgegebene Fahnenbuch zurückgeht.

Wir sehen den Künstler, dessen tätige Anteilnahme an der einzigen urkundlich nachweisbaren Majolika-Botega der deutschen Renaissance wir nicht bezweifeln dürfen, im Schwarzburger Land seine Autorität als Geometer in Angelegenheiten eines Vertrages ausüben, der die Interessen des Königs Ferdinand und des Kurfürsten von Sachsen berührt. Zugleich beobachten wir, wie er von der Hofkammer protegiert wird, also der Behörde, durch die auch die königlichen Ehrengeschenke gehen. Muß das nicht in diesem Zusammenhange zu denken geben? Wie soll man sich anders den ganz exklusiv feudalen Charakter der Eulen erklären, als aus einer Art fürstlichem Privileg, das wohl nur ein bei Hofe wohlakkreditierter Vertreter einem bürgerlichen Handwerk vermitteln konnte. Denn daß der Betrieb in kaiserlicher Regie gewesen sein sollte, ist darum nicht wahrscheinlich, weil dann schwerlich alle Nachrichten darüber verloren wären.

Die Eulen, die aus dieser Werkstatt hervorgingen, sind mit der einen Ausnahme, die wir nannten, Wappenträger. Das unterscheidet sie prinzipiell von den rheinischen Steinzeug-Eulen, und verbindet die Gattung mit einem

Beispiel von glasierter Irdenware, das zu Nürnberg in Beziehung steht: dem sog. Praunschen Käuzchen der Großherzogl. Kunstkammer in Karlsruhe.[1])

Daß der Typ in der Tat fest in der Nürnberger Frührenaissance verankert ist, geht noch deutlicher aus einer alten Inventarnotiz hervor[2]). Danach stand im Jahre 1580 in der Fürstenstube des Imhoffschen Hauses gegenüber der Aegidienkirche — wieder der Hinweis auf die überbürgerliche Bestimmung — „ein stainene Euln mit dem birkamer und Strauben Wapen“. Das Prunkstück hatte, wie der Ausdruck stainen besagt, der bei der übernächsten Nummer jenes Verzeichnisses — „stainene krug mit zinen deckeln“ — wiederkehrt, steinzeugartigen Charakter. Es muß sich dabei nicht notwendig, wie bei den von Paul Behaim 1549 in Antwerpen angekauften „24 stainen kandeln mit zinen uberliden“ um rheinisches Steinzeug gehandelt haben, insofern auch Nürnberg für diese Technik in Frage kommt[3]). Jene Eule wird (da rheinische Wappen-Eulen, wie gesagt, nicht nachzuweisen sind) im Aussehen kaum wesentlich verschieden von dem Karlsruher Exemplar gewesen sein, das in der braunen Außenfärbung in der Tat an Steinzeug erinnert.

Das Doppelwappen Pirkheimer-Straub kennt man schon von einer Nürnberger Scheibe im Berliner Schloßmuseum (Schmitz 250). Es begegnet auch[4]) an der Rückseite eines Bildnisdiptychons im Germanischen Museum und bezieht sich auf Pirkheimers jüngste Tochter Barbara und ihren Gatten Hans Straub, dieselben, die das Inventar über den Nachlaß Willibalds durch den Gerichtsschreiber Georg Herl aufnehmen ließen. Die Ehe wurde 1518 geschlossen. Die Eule könnte etwa mit dem Gemälde gleichzeitig sein. Dieses ist 1525 datiert — die Scheibe 1530. Es steht nichts im Wege, auch das Praunsche Käuzchen zeitlich so anzusetzen, das bisher als wesentlich jünger galt. Rosenberg schrieb mangels genauerer Anhaltspunkte: um 1550. Wir hätten dann in den Praunschen und Imhoffschen Gefäßen die Archetypen der Fayencewappeneulen, deren Daten von 1540 bis 1560 reichen.

Es ist oft betont worden, daß Eulen beinahe überall in der Welt, wo immer Töpfer eine Scheibe drehen, gelegentlich in Ton gebildet sind[5]). Die Augen dieser Vögel leuchten im Dunkel, wie der Ofen des Töpfers, dem sie zum Symbol seiner Arbeit werden. Man spürt, wie diese Assoziation entsteht, wenn Palissy sagt: „Ich hatte jahrelang nicht die Mittel um meine Öfen zudecken zu können, und war alle Nächte dem Regen und Wind preisgegeben, ohne Hilfe, Beistand und

[1]) Marc Rosenberg, Die Kunstkammer im Großherzogl. Residenzschlosse zu Karlsruhe (o. O. u. J.), Taf. 3.

[2]) Inventar des Wilibald Imhof.

[3]) Das von mir in den Mitteil. a. d. German. Museum 1908 in Abb. 9 veröffentlichte Fragment eines Steinzeuggefäßes der Frührenaissance ist nicht nur Nürnberger Bodenfund, sondern Fehlbrand, also gewiß autochthon. Auch die Schmelztiegel, an deren Fabrikation Hans Nickel beteiligt war (vgl. N. B., S. 476), große für Rotschmiedsbedarf und wohl auch die kleine Goldschmieds-Sorte, die man aus Dürers Melancholie kennt, gehören hierher.

[4]) Vgl. die Abbildung im Jahrbuch d. kgl. preuß. Kunstsammlungen XXVII, S. 24.

[5]) Vgl. A. Walcher v. Molthein in Kunst und Kunsthandwerk 1909, S. 26f.

Trost, außer dem der Nachteulen, die auf der einen Seite schrieen und der Hunde, die auf der anderen Seite heulten". Wir müssen jedoch festhalten, daß jene Nürnberger Wappenkäuze und ihre Nachfahren, die Fayence-Eulen, nicht einer Hafnerlaune ihren Ursprung danken, sondern auf Bestellung gearbeitet sind. Wenn das Schaustück der Imhoffschen Fürstenstube noch zu Lebzeiten Willibald Pirkheimers entstanden war, dürfen wir es unbedingt als ein Geschöpf und Wahrzeichen des Humanismus betrachten.

Daß Pirkheimers Münzensammlung, für die er sich einen eigenen Kasten mit 100 kleinen Fächern hatte bauen lassen[1]), Antiken enthielt, ist bekannt. Dürer, der schon als Knabe gerade in dem Jahre, als er bei Wohlgemut in die Lehre trat, heidnische Pfennige zu Gesicht bekam[2]), ließ den Schatz nicht ungenützt. Das beweist z. B. die Roma (P. III S. 139), in der schon Thausing ein römisches Münzbild wiedererkannte, oder der weibliche Genius auf P. IX., den Thode[3]) mit Viktorien auf Denaren der späteren Kaiserzeit in Zusammenhang brachte. Und wenn der Pegasus bei Dürer (P. XXIX.) Darstellungen auf Geprägen von Korinth, Akarnanien und anderen entspricht, so dürfte auch der Lorbeerkranz, der Dürers Pirkheimermedaille — wie später die Wappenscheiben der Hirschvogel-Werkstatt — rahmt, letzten Endes als numismatische Reminiszenz zu betrachten sein. Man denkt unwillkürlich an die späten Prägungen von Athen, wo im Lorbeerkranz auf einer Amphore stehend die Eule mit den großen Augen der Göttin der Wissenschaft so fragend in die Welt blickt. Gerade jene merkwürdige Vereinigung der antiken Tiersymbolik mit dem Hinweis auf den κεραμεῖκος τοπος, wie sie die Münzen bieten, könnte zu der klassischen Synthese geführt haben, die in den keramischen Wappenvögeln der Nürnberger Frührenaissance zustande gekommen ist.

Durchaus den Formcharakter „heidnischer Bocal oder Begrabnusgefäß" zeigt der Krug, den Georg Pentz einem der Heiligen drei Könige in einem Gemälde der Dresdner Galerie in die Hand gegeben hat (St. Abb. 90). Die flache breite Schulter, der hohe Hals, der eiförmige Körper, der scharf abgesetzte Tellerfuß, scheinen griechischen Amphoren nachgebildet zu sein. Ebenso erinnert der bandförmige Henkel an klassische Muster. Es läßt sich schwer nachprüfen, wo Pentz diese antikische Art hernahm. Eine Vase, die Dürer auf einer späten Kupferplatte (1526) mit einem Maiblumensträußchen vor Erasmus von Rotterdam hingestellt hat, ist im Prinzip nicht unähnlich, und Pentz hat diese jedenfalls sehr genau betrachtet, als er 10 Jahre später ein posthumes Bildnis des Gelehrten malte.

Der Krug in Dresden ist als Fayence behandelt, weiß mit blauem Ornament. Das muß an sich nicht auffallen, da derartig gemalte Gefäße in oberdeutschen Bildern schon früher keine Seltenheit sind. In der Regel waren es mehr oder

[1]) „In ainer hultzen laden mit hundert clain fechlein ligen allerlay gar vil Medeya von Kupffer, pley unnd annderm schlechten Metall." Die als besonderer Posten aufgeführten Gold- und Silberstücke gehörten wohl auch dahinein.

[2]) Vgl. Anm. 4 Seite 30.

[3]) Vgl. H. Thode, Dürers antikische Art, Jahrbuch d. kgl. preuß. Kunstsammlungen III, S. 113.

minder freie Paraphrasen über ein in seinem Ursprung nicht zu kontrollierendes Leitmotiv der Schule, dem unmittelbare Anschauung kaum noch zugrunde liegt. So würde auch dem Pentzschen Krug keinerlei Bedeutung weiter beizumessen sein, wenn nicht eben das uns bekannte Verhältnis des Malers zu der Hirschvogel-Werkstatt und dazu seine durch Gläser-Reproduktionen erwiesene Freude an der Beobachtung kunstgewerblicher Gegenstände den Fall interessanter machte. Ich glaube, daß das Gefäß, auf das mich E. W. Braun zuerst hingewiesen hat, noch seine Bedeutung gewinnen kann, wenn erst einmal ein glücklicher Scherbenfund unser bescheidenes Vergleichsmaterial erweitert haben wird. Viele der Krüge, die solange zu Wasser gingen bis sie brachen und in den Brunnen geworfen wurden, liegen noch heute, davon bin ich überzeugt, auf dem Grunde der zahlreichen verschütteten Ziehbrunnen, die man in alten Karten des Nürnberger Stadtgebiets mit aller wünschenswerten Genauigkeit eingezeichnet sieht. Aber die Zeit Luthers ist noch zu jung und Nürnberg von dem Mittelpunkt Deutschlands und den Stätten deutscher Kultur nicht weit genug entfernt, daß zu systematischen Grabungen, wie sie fremden Ländern und anderen Epochen der Keramik zugute gekommen sind, dort öffentliche Mittel des Reiches bereitgestellt werden könnten.

E. W. Braun hat der Frage nach der Beteiligung Pentzens an den frühen Fayencen neuerdings beizukommen versucht[1]) durch die Ermittlung der Persönlichkeit des Mannes, dessen Bild eine Schale von 1536 (in Halle) enthält. Er glaubt hier den von Pentz im gleichen Jahre porträtierten Nürnberger Patrizier Christoph Coler wiederzuerkennen. Leider ist dieser Versuch, soviel ich sehe, nicht ganz geglückt. Das Motiv der ineinandergelegten Hände, das Braun bei Pentz wiederholt antrifft, ist einerseits bei ihm doch nicht die Regel und andererseits zu allgemein, um in unserem Fall entscheidende Bedeutung beanspruchen zu können. Auch vermisse ich die in dem Fayencebildnis so charakteristischen Haarbüschel, die auf dem (nur in einer Stichnachbildung erhaltenen) Gemälde unter der knappen Haube hervorquellen müßten. Trotzdem kann Braun recht haben, wenn er gerade den Stil des Pentz in dieser Malerei zu spüren glaubt.

Der Teller von 1536 in Halle ähnelt einer „Schale mit einem weybskopf"[2]) in Hamburg (N. B. Abb. 25). Doch ist die Verwandtschaft nicht so nahe, daß der gleiche Maler vorausgesetzt werden müßte. Der Schuppenkranz, der in Hamburg in ebenmäßiger Reihung die Hohlkehle füllt, hat sich 1536 zu einer Häkchenborde zusammengezogen. Auch der Spiegel ist dort freigelegt und die Randverzierung vereinfacht oder verkümmert: besonders die Mitteltriebe der einzelnen Gebilde, die in Hamburg noch in zwei herzförmigen Schwellungen kräftig stehen, sind in Halle zu einem Strich geworden. Die Hamburger Schale gleicht hinsichtlich dieses Details mehr den Ringflaschen in Sigmaringen und München (St. Abb. 45—48). Sie so spät (1544) wie diese anzusetzen, ist jedoch nicht notwendig. Das Ornament erscheint in ganz ähnlicher Qualität bereits an einem bisher übersehenen, 1532 datierten bauchigen Krug im Ungarischen Museum

[1]) Cicerone XV (1923), S. 112f.

[2]) So ist eine Majolika in dem Inventar der Sabina Christoff Scheurlin 1570 bezeichnet.

für dekorative Kunst, auf den mich Herr Generaldirektor von Falke aufmerksam gemacht hat. Dieses wohlerhaltene, nur 15 cm hohe Gefäß (Abb. 1), von dem ich Photographie und Beschreibung Herrn J. v. Vegh verdanke, zeigt auch noch in dem Spruchband besondere Ähnlichkeit mit der Hamburger Schale. Die züngelnden Strahlen erinnern eher an die im korkzieherartigen Linienfluß ähnlichen Emailleauflagen venetianischer Gläser als an die von weiter ausholendem Pinsel hin und her geschlenkerten Zickzackzüge der Quattrocentoalbarellen. Eine aus Nürnberger Privatbesitz in das Museum zu Christiania gekommene Schale (St.Abb. 63) hat denselben Charakter.

Fragt man nun nach Anhaltspunkten zur Lokalisierung, so wird man es mangels sicherer Urprovenienzangaben für ein Spiel des Zufalls erklären müssen, daß der Krug sich in dieselbe entlegene Sammlung verirrt hat wie die von Schwarz als Zeichnungen Hirschvogels bestimmten und in den Mittelpunkt seiner Untersuchungen gerückten Blätter, die aus dem Kabinett einer uns schon durch das Wappen des Karlsruher Käuzchens bekannten Nürnberger Patrizierfamilie stammen.

Der Befund der deutschen Inschriften in Hamburg („alen ding ain weil aber nit alweg 32") und Budapest („der wein ist gut er mach menche din guten müt") spricht nicht gegen Nürnberg. Hirschvogels reformatorische Neigungen halten seiner humanistischen Bildung die Wage. Er verleugnet die Muttersprache nicht, der er durch die Herausgabe der von Perennius geplanten volkstümlichen Bibelkonkordanz Vorschub leistet. Auch liebt er die Fraktur, die für beide Inschriften gewählt ist.

Es könnte ferner betont werden, daß die plastische Behandlung der Spruchbänder (Aussparung des weißen Randes im Krümmungsschatten) Hirschvogels Stil entspricht (N. B. Abb. 28, 31). Ebenso finden wir die rundlich schattierten, großen Einzelperlen am Rande des Weinkruges, der darin dem Kindsteller von 1555 in London (St. Abb. 99) auffallend ähnelt, in bezeichneten Blättern Hirschvogels wieder. Noch mehr Gewicht wäre aber vielleicht darauf zu legen, daß sich in den Damaszierungen seiner Exlibris ganz ungewöhnliche Analogieen zu einem Hauptmotiv des Rankenwerks der Ringflaschen von 1544 nachweisen lassen. Man vergleiche besonders die mittleren Querreihen im Wappen des Erzbischofs von Wien Friedrich Nausea (N. B. Abb. 31), das Hirschvogel in demselben Jahre 1544 radiert hat, mit dem Duktus in den seitlichen Mittelstücken der Datumfront in München wie in Sigmaringen. Zugleich beachte man die hier wie in Hirschvogels Radierungen (die Schwänze der Drachen S. 147 und die Flügelspitzen der Greifen S. 149) vorkommende Art der Verbindung einzelner Bestandteile des Ornaments durch kleine Ringschlingen.

Aber auch darin mag ein Fingerzeig zu erblicken sein, daß das auffallende Medaillonmotiv der Sigmaringer Ringflasche — eine Fratze mit drei Nasen — in einem Ornamentstich des J. B. alias Georg Pentz (B. 52) begegnet. Georg Pentz gehörte zu den drei gottlosen Malern, die dem Nürnberger Rat im Jahre 1525 Ärgernis gaben. Es ist, als ob auch diese hier wohl von der Dreifaltigkeitsidee (wie sie in der Dürerischen Hirschvogel-Scheibe in der Landauer

Kapelle ihren klassischen Ausdruck gefunden hatte) unmittelbar abzuleitende[1]) Abart des antiken Januskopfes eine kleine Dosis von Blasphemie enthielte. So hätte leicht geschehen können, daß der Purismus der Nürnberger Zensur, die 3 Jahre später Paul Preunings Krüge mit dem Crucifixus zwischen tanzenden Bauern konfiszierte, ebenso an dem Fayencegefäß Anstoß nahm. Dann wäre wenigstens die Gruppe urkundlich für unsere Werkstatt gesichert. So müssen wir uns mit der hypothetisch bleibenden Formel bescheiden, daß diese z. T. nach verlorenen Archetypen Hirschvogels arbeitete. Und wenn auch das sich künftig als eine unhaltbare Konstruktion erweisen sollte, so kann man doch sagen: der Name Hirschvogel ist eine Hilfslinie gewesen, um die sich das Interesse für eines der wesentlichsten Kapitel deutscher Keramik herumgerankt hat, bis dieses Studium Selbstzweck wurde.

* * *

Ein Kreis von späteren Fayencen, die wir früher nur als Arbeiten des Monogrammisten L. S. kannten, ist durch die Forschungen von Richard Stettiner[2]) jetzt endgültig auf Franken, nämlich die Werkstatt des Lorenz Speckner in Creußen festgelegt worden, der den Betrieb um 1617 aufnahm und während der ganzen Dauer des 30jährigen Krieges auf seinem Posten geblieben ist, abgesehen von Hamburg dem einzigen deutschen Vorposten verfeinerten keramischen Geschmacks in jener Zeit des ersten großen Bankerotts deutscher Kultur.

Es ist eigentlich unnötig, Stettiners Abhandlung hier zu ergänzen. Nur die von ihm im Gegensatz zu Stöhr behauptete Einheitlichkeit der Produktion möchte ich erneut unterstreichen. Die eine Creußener Werkstätte hat bis in die 60er Jahre des 17. Jahrhunderts durchgearbeitet.

Stettiner beanstandet vielleicht mit Recht die von mir früher einbezogene Wasserblase von 1666 (St. Abb. 73) als nicht zugehörig. In der Tat scheinen mir schlagende Analogieen, solche der Form wenigstens zu Danzig, vorzuliegen. Man vergleiche etwa den im Cicerone IX S. 240 abgebildeten Elbinger Fayencewasserkran von etwa 1700 oder das von Stöhr in Abb. 252 wiedergegebene Stück von 1697. Die Möglichkeit mitteldeutscher, wenn auch nicht Creußener Provenienz möchte ich allerdings noch offen lassen. Daß die Wurzeln der Danziger Blauware in den Süden reichen, ist nicht unwahrscheinlich. Aus der Geschichte der Nürnberger Messingindustrie sind solche Wirtschaftsbeziehungen ersichtlich. Außerdem haben wir eine Nachricht vom Anfang des 17. Jahrhunderts über massenhaften Export von „Arnstädter Blaukrügen, von Steinzeug" nach Danzig.

[1]) Das Motiv ist im übrigen schon früher sowohl im Norden (z. B. an einer Landkirche in Plau: Abb. bei Much, Norddeutsche Gotik, 1923) wie im Süden (in einem Baseler Druck von 1494: Schreiber V 5460) zu belegen. In dekorativer Verwertung kommt es auch in der Lüneburger Terrakottaplastik vor (s. die Abb. bei Schröder im Keramikheft des Cicerone 1922, S. 100), wo denn schließlich wieder ein Verhältnis zu dem Ornamentstich des J. B. nicht außer aller Berechnung liegt. J. B. war ja auch das Vorbild der Neuburger Terrakotten von 1531, die wie Halm vermutet (Kunstchronik N. F. XXVII, S. 278) mit den späteren norddeutschen irgendwie zusammenhängen.

[2]) Cicerone XV (1923) S. 47—62.

Auch Speckner hat norddeutsche, ja selbst skandinavische Apotheken mit Schraubflaschen und Albarellen beliefert und Schüsseln nicht nur nach Jena und Leipzig, sondern bis nach Dänemark geschickt[1]). Es ist verständlich, wenn die skandinavische Forschung, vor allem Emil Hannover, dem wir seit Jacquemart die erste große wissenschaftliche Darstellung der gesamten Entwicklungsgeschichte der Keramik verdanken, zunächst die Auffassung vertrat, daß das häufige Vorkommen der Fayencen „med den blaa Spiral" in Dänemark zum mindesten süddeutsche Provenienz ausschließe. Berücksichtigt man aber hier wieder, in welchem Maße auch das Nürnberger Messinggußgewerbe so viel schwerere Ware nach Nordwestdeutschland bis Holstein hinauf exportiert hat, so verliert diese Vorstellung an Schwierigkeit.

Was uns an den Fayencen von Lorenz Speckner und seinen Nachfolgern vornehmlich interessiert, ist die verblüffende Übereinstimmung des besonderen Glasurcharakters mit den besprochenen Inkunabeln einschließlich und vornehmlich der Eulen, deren Rohform ja ebenfalls mit dem Gefäßtyp der Creußener Kannen zusammengeht. — Der blaugraue Grund des von einem Kranz umrahmten Berliner Rethorikatellers (Stettiner Abb. 6) entspricht dem Berettinofond der venezianischen Renaissance-Majoliken.

Auch das Ornament des L. S. scheint, wie es sich durch das ganze 17. Jahrhundert in der Hauptsache seine barocke Eigenart bewahrt, — man tut ihm Unrecht, wenn man von Verwilderung spricht — in wesentlichen Elementen auf Voraussetzungen des 16. Jahrhunderts zu beruhen. Wenn es zu kühn ist, den Keim der Dolden einer der Schraubflaschen aus der Dresdener Hofapotheke (St. Abb. 75) mangels verlorener Zwischenstufen der Entwicklung in einem Motiv des Madonnentellers von 1530 (St. Abb. 93) zu erkennen (am Rande unten links von der Mittelachse), so sind doch offenbar die Specknerschen Rankenkonturen (St. Abb. 78) ein Nachhall von Renaissance-Malereien. Aufschlußreich scheint in dieser Beziehung wieder das in den Ringflaschen anklingende Damaszierungsmuster des Nausea-Exlibris (N. B. Abb. 31). Aufmerksamkeit verdienen auch versprengte pastose Rudimente innerhalb des linearen Formenschatzes von Speckner, die wie ein Nachhall von Renaissancemalereien wirken. Man vergleiche etwa mit einem Spiralblatt des Bildnistellers von 1531 (St. Abb. 94) — über dem dritten Kymablatt oben rechts von der Mittelachse — den Fuß einer L-S Kanne: St. Abb. 68. Und wenn die blauen Rahmen zweier Rundscheiben der Hirschvogelwerkstatt in Berlin (No. 282 u. 283: Schmitz Taf. 45) ursprünglich sind, wären charakteristische Bestandteile dieses Randornaments, das sich an einer Wappenscheibe des Germanischen Museums wiederholt (Mm. 160) sowohl auf jenen frühen Teller wie auf die ältesten Gefäße „med den blaa Spiral" zu beziehen: einerseits das Motiv, das an gleicher Stelle, rechts

[1]) Schüsselfragmente von ganz gleicher Art wie das von E. Hannover (Det Danske Kunstindustrimuseum, Virksomheden i. Aaret MDCCCCXVI, S. 22, Fig. 14) abgebildete finden sich im Städt. Museum in Jena (Scherbenfund von Liechtenhain, dessen Photogr. ich Herrn Prof. Weber verdanke) und im Stadtgeschichtlichen Museum in Leipzig (aus einem dortigen Bodenfund). In Jena (Inv. 3336) auch ein Schreibzeug, dat. 1679.

unten von der Mitte, ähnlich an dem Teller wie an den Scheiben auftritt, andrerseits die in Knötchen endenden Schnörkel wie in den Glasscheiben in der Schraubflasche von 1618. Der Teller stammt aus dem Jahre, das als Inkubationszeit für die wie eine ew'ge Krankheit in den verschiedenen Werkstätten sich forterbenden Bazillen der Tradition zu gelten hätte, und die Berliner Scheiben hat Schmitz mit den oben erwähnten des Ansbacher Markgrafen Georg um 1533 datiert. Für die Jagddarstellung wies Schwarz überdies einen Riß nach, der von Augustin selbst herrührt.

Zu den Spätlingen der Renaissancefayencen, die in der Frage der Verknüpfung mit L. S. eine Rolle spielen können, gehören noch ein bisher unbeachteter kleiner Teller im German. Museum (Abb. 2) und ein unscheinbares kleines Drogentöpfchen im Stadtgeschichtlichen Museum in Leipzig (Slg. Neebe No. 279), das unser im Verhältnis in groß geratenes Klischee (Abb. 3) leider nur unvollkommen wiedergiebt.

Das Motiv der aus einer Vase aufsteigenden Doppelranke, das für die Büchse von 1583 (St. Abb. 41) charakteristisch ist, beherrscht auch eine Wandbrunnennische (St. Abb. 37), die sich jetzt im Kunstindustrie-Museum in Kopenhagen befindet. Es sieht so aus, als ob deren Blattwerk sowohl zu L. S. wie zu der Schale von 1530 (St. Abb. 93) in Beziehung stünde, wo das ebenso in Hirschvogels Randornamenten (B. 128, N. B. Abb. 17) vorkommende Motiv der Zusammenfassung zweier Rankenzüge in einer Lilienspitze wiederkehrt. Wir müssen jedoch festhalten, daß die Kopenhagener Nische und der ihr verwandte Wandbrunnen (St. Abb. 35), den das Württembergische Landesgewerbemuseum kürzlich erworben hat, zwar beide vor etwa 12 Jahren in Nürnberg auftauchten, aber vielleicht erst von außerhalb dorthin gekommen waren. Sie stehen formal jedenfalls in engem Verband mit zwei Wandbrunnen des Münchener Nationalmuseums, die sicher aus dem Bayrischen Innviertel stammen, und vielleicht in Salzburg, wenn nicht in Wasserburg entstanden. Sie sind bezeichnet, die jüngere von 1605 (Stöhr Abb. 8) mit T. A., die ältere von 1583 mit H. A.: nicht wie Stöhr, irrtümlich angibt: A. H. Beide Signaturen beziehen sich offenbar auf Angehörige einer Familie. Diese blieb, wenn wir in den Buchstaben A. A. auf zwei 1623 datierten Exemplaren (Stöhr Abb. 16) einer koloristisch in mancher Beziehung sehr ähnlichen Gruppe von schweren Schalen mit gekräuseltem Rand („Teller mit krauszen Ränfften"[1]) ebenfalls Signaturen erblicken dürfen, bis zum Jahre 1630 am Werke.

[1]) „Ailff Teller mit krauszen Ränfften" verzeichnet das Nachlaßinventar des Losungers Hans Welser, † 1601 in Nürnberg: vgl. den Auszug in dem Urkundenwerke: „Die Welser". Nürnberg 1917, Bd. II, S. 287.

DIE BEIDEN ROHDEN

Ein vergessenes Kapitel deutsch-römischer Kunstgeschichte

Mit 18 Abbildungen auf Tafel 11—21 *Von HANS MACKOWSKY*

Der kleine, traumstill im Schatten der Peterskirche neben ihrem Hospiz gelegene Friedhof der Deutschen in Rom birgt in seiner vom Kalvarienberge Jerusalems hierher gebrachten Erde auch die Gräber der beiden Rohden, die dort neben Koch, Platner, Wagner und manchen anderen ruhen, mit denen sie im Leben nah verbunden waren. Ihr Andenken ist vorzeitig entschwunden; die Kunstgeschichte streifte sie, wenn überhaupt, nur mit flüchtigem Seitenblick. Aber liebevoll ist ihr Bild, namentlich das des älteren Johann Martin, bewahrt in den Erinnerungen der Künstler, die wie Ludwig Emil Grimm, Luise Seidler und Ludwig Richter in beschaulicher Altersstille sich noch einmal an dem unverblaßten Glanz römischer Wanderjahre sonnten. Und auch einem Künstler, einem norwegischen Maler, haben wir es zu danken, daß wir jetzt mit dem Namen der beiden Rohden eine lebendige Vorstellung ihrer Kunst verbinden. Bernt Grönvold, dem die deutsche Kunstgeschichte für die Entdeckung Wasmanns tief verschuldet ist, hat ihr mit der Auffindung der Arbeiten der beiden Rohden einen nicht minder großen Dienst geleistet. Sein von liebevollem Zeitverständnis geleiteter Spürsinn hob den Schatz in den Räumen des alten Wohnhauses bei Sta. Maria Maggiore und brachte mit feinem Gefühl das, was in der Kunst von Vater und Sohn über das Zeitliche hinaus wertvoll ist, in seinen Besitz. Der Kreis der ersten deutsch-römischen Malergeneration wurde damit um zwei Persönlichkeiten bereichert, die in das scheinbar abgeschlossene und ein wenig erstarrte Kapitel dieses Abschnitts deutscher Kunst im Auslande einen überraschend belebenden Zug bringen. Zu den klassischen Landschaftsdichtern wie Reinhart und Koch, zu den Romantikern, die wie Overbeck und Cornelius auf die Meister der Früh- und Hochrenaissance schwuren, gesellen sich mit den beiden Rohden zwei Naturalisten, die mit ihren wertvollsten Arbeiten nicht, wie jene in die Vergangenheit, sondern in die Zukunft hinausdeuten.

Über ein Jahrhundert füllt die Lebenszeit von Johann Martin und seinem Sohn Franz von Rohden. Beide sind zu hohen Jahren gekommen. Früh fand der Vater in Rom seine Wahlheimat, der Sohn ist Römer von Geburt gewesen. Auch im äußeren Lebensgang haben sie viel gemeinsam. Beide lebten an der Seite italienischer Frauen in südlich anspruchslosen Verhältnissen, mannigfach einbezogen in die künstlerischen Bestrebungen ihrer Zeit. Beiden war ihre Kunst Inhalt und Reichtum ihres Lebens, doch verschlossen sie sich darüber nicht den bescheidenen Freuden, die gerade das römische Dasein ihnen gewährte. Die Jagd in der Campagna, die Einkehr nach abendlichem Spaziergang in eine der ländlichen Osterien vor den Toren der Stadt blieben Zerstreuungen, mit denen sie sich von der Arbeit zu erholen liebten. Noch steht, freilich in geistliche Hände übergegangen, ihr Haus in der Via del Amala 16, ein schlichter, mehrstöckiger Bau, in dessen Eingangshalle die Büsten der „Patriarchen", Reinhart, Koch, Cornelius, Overbeck, Wagner, Müller den Eintretenden grüßten; daran schloß sich die große römische Küche, in der, am Stock humpelnd, grau und alt die

Tante Louisa wirtschaftete, jenes einst stattliche Frauenwesen, das Franz von Rohden in jungen Jahren gemalt hat. Im ersten Stock lag das Atelier mit dem Blick in den Garten, der zu märchenhafter Wildnis verwuchert war. Die kleinen Zimmer im Untergeschoß bargen an der Wand die Bilder, die Grönvold auffand. Ein weiterer Schatz des Hauses war eine Sammlung prächtiger Drucke römischer Stadtansichten von Luigi Rossini, dem Schüler und Schwiegersohn Piranesis, dessen Tochter Cristina 1846 Franz von Rohdens Frau wurde. —

Menschlich voller und ursprünglicher tritt die Persönlichkeit des Vaters auf und dem entsprechend trägt auch seine Kunst die Merkmale selbstgewachsener und unabgelenkter Besonderheit. Der Sohn mit seiner weicheren, nachgiebigen Natur hat seine Begabung nicht so frei von fremden Einflüssen fortzubilden gewußt. Sein Bild ist leicht verschattet von der Melancholie, die in den meisten Fällen das Tun und Erleben der Künstlersöhne bestimmt und färbt.

* * *

JOHANN MARTIN VON ROHDEN.
1778—1868.

Johann Martin von Rohden entstammte einer ursprünglich norddeutschen, dann nach Holland verschlagenen Familie, die, den Reformierten angehörig, vor den Spaniern flüchtete und in einem Zweige 1629 aus Jülich nach Cassel an den Hof des Landgrafen Wilhelm V. einwanderte, der, wie sein Vater Moritz, in schweren Kämpfen und Opfern für die neue Glaubenslehre einstand. Wenn Rohden in den Briefen der Brüder Grimm an ihren Jugendfreund Paul Wigand stets van Rohden genannt wird, so erinnert diese wohl richtigere Schreibweise des Familiennamens an die holländische Herkunft.

Die Vorfahren Johann Martins waren alle Kaufleute, so auch sein Vater Moritz, der in der Entengasse 20 sein Haus besaß. Doch war dieses schon verkauft, abgerissen und durch einen Neubau ersetzt, als am 30. Juli 1778 Johann Martin zur Welt kam. Von seinen Kinder- und Jugendjahren ist nichts bekannt. Eine Schwester Marianne heiratete den Maler Ludwig Hummel in Cassel, wodurch die Beziehungen Johann Martins zur Vaterstadt besonders rege blieben. Ebensowenig weiß man etwas von seiner künstlerischen Erziehung und Ausbildung.

Mit 18 Jahren schon kam Martin von Rohden nach Rom, wohin seit J. H. Tischbeins Tagen so mancher Landsmann den Weg genommen hatte. Sein Name findet sich bereits im Winter 1795—96 unter den zahlreichen Teilnehmern am abendlichen Aktkursus, den Reinhart nach bekannten Mustern eingerichtet hatte. Hier traf Rohden auch den Tiroler Koch, und diese drei, Reinhart, Koch und Rohden, schlossen sich in herzlicher Freundschaft aneinander. Künstlerisch einte sie ihre Neigung und Begabung für die Landschaftsdarstellung; mit dem beträchtlich älteren Reinhart teilte Rohden die Jagdpassion, in dem urwüchsigen Koch fand der Schalk in Rohden seinen derben Gegenspieler. Als bald danach die französische Revolution Rom seiner gepriesensten Kunstschätze beraubte und mit ihren persönlichen Plackereien so vielen fremden Künstlern den Aufent-

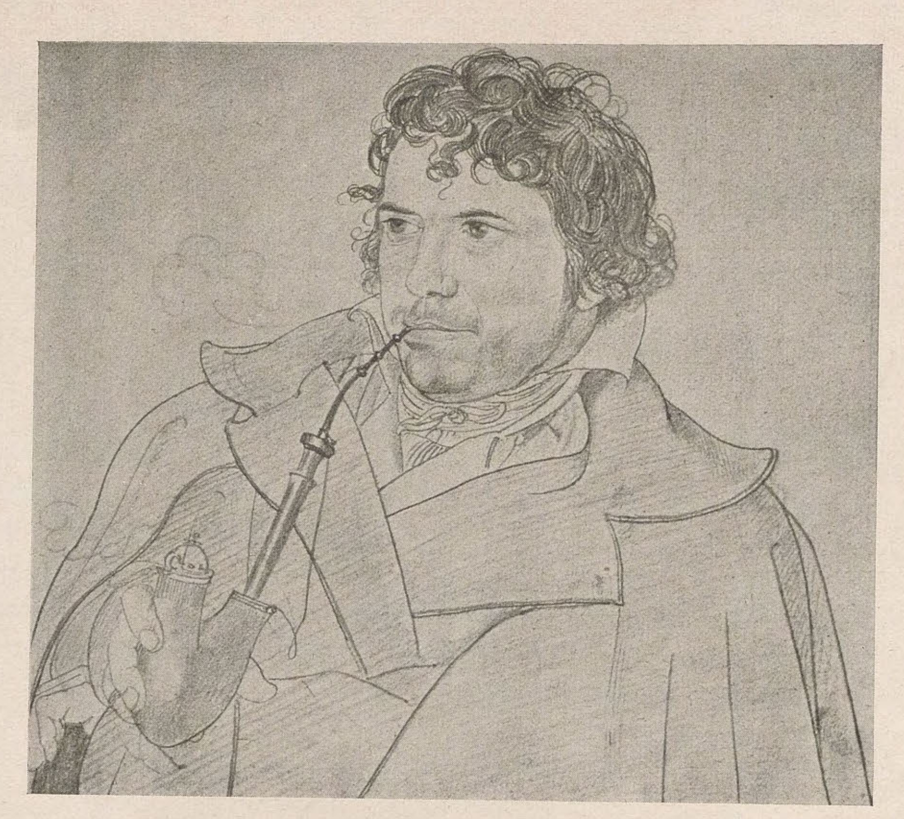
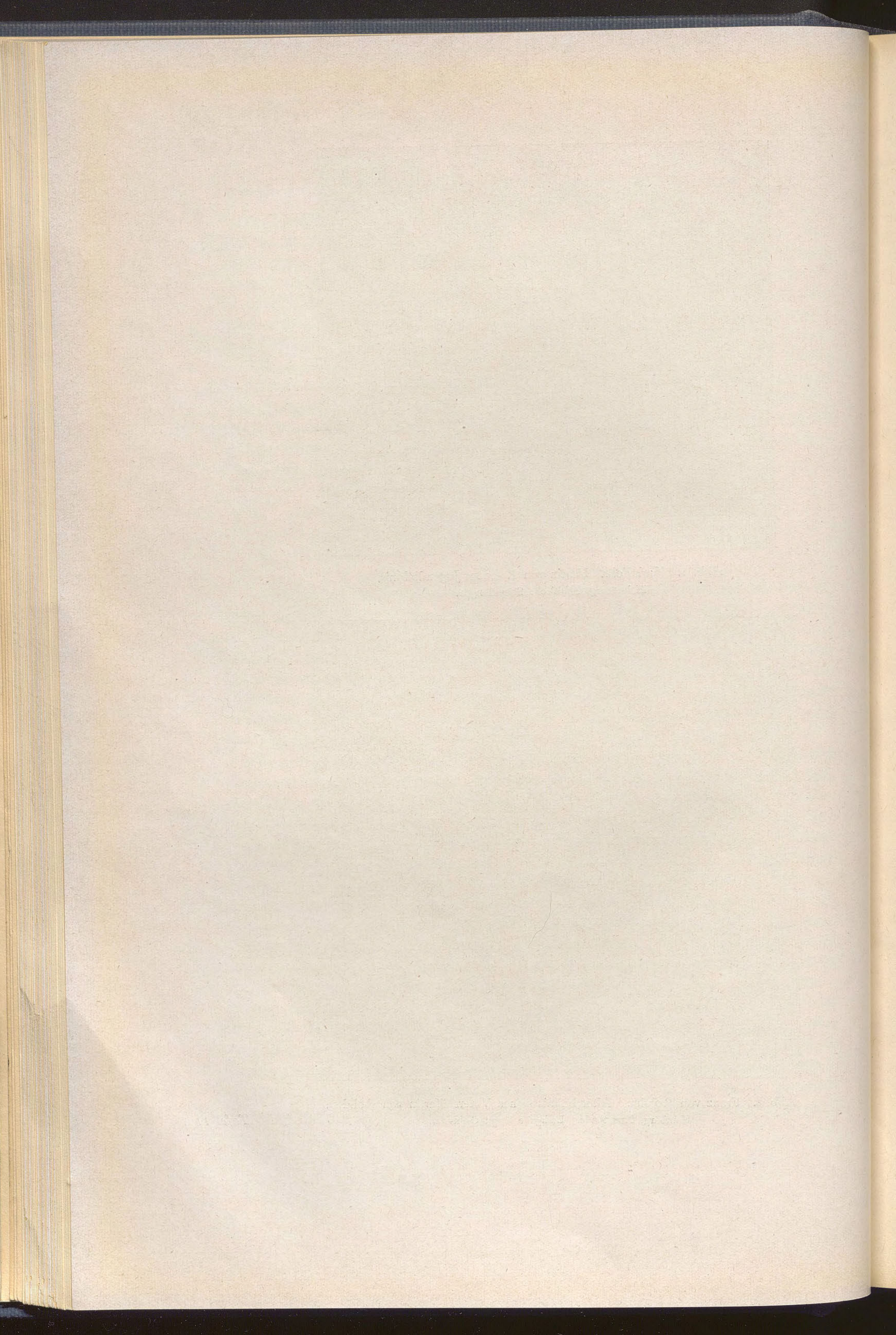


Abb. 1. Karl Fohr. Martin von Rohden, Jugendbildnis.
Heidelberg, Städtische Sammlungen.



Abb. 2. Franz von Rohden. Altersbildnis seines Vaters Martin von Rohden.
Hamburg, Kunsthalle. Leihgabe Bernt Grönvold.



halt verleidete, gehörten die drei zu der kleinen Schar der älteren Kunstgenossen, die dem hereinbrechenden Ungemach trotzten. Schließlich scheint auch Rohden um sein persönliches Fortkommen besorgt gewesen zu sein; bald nach 1800 hat er Rom, wenn auch nur für kurze Zeit, mit der Heimat Cassel vertauscht.

Damals muß er schon ein so gut wie fertiger Künstler gewesen sein, der bei den Genossen in Ansehen stand. Von Cassel aus beteiligte er sich 1802 an dem Wettbewerb, dem vierten, den Goethe namens der Weimarer Kunstfreunde ausgeschrieben hatte und erhielt mit einem größeren Ölbilde die Hälfte des ausgesetzten Preises von 60 Dukaten. Das Gemälde ist nicht mehr nachzuweisen; Motiv und Behandlung kennen wir nur aus der etwas schulmeisternden Kritik des Kunstmeyer (Jenaer Allgemeine Literaturzeitung, Beilage vor dem 1. Band 1803, Januar bis März). Es war eine komponierte Landschaft und stellte „eine reiche Aussicht, zwischen Hügeln, auf einen Meerbusen dar, um welchen her sich Gebirge ziehen; den felsigen Hügel, im Mittelgrunde rechts, krönt ein Städtchen, gegenüber auf dem anderen Hügel entragt lieblichem Gebüsch ein Tempel; ein Aquädukt setzt über die Tiefe, in welcher, zwischen nickenden Büschen, ein kleiner Fluß über Steine rollt; Morgensonne beleuchtet die Szene und bewirkt große Schlagschatten". Meyer rühmt die Anmut der Anordnung, die fleißige Behandlung ohne Ängstlichkeit, das zart nuancierte Kolorit und tadelt nur eine gewisse Verblasenheit der zu eintönig mattblau gehaltenen Ferne; die „vorzügliche, ja man kann sagen, bereits meisterhaft ausgebildete Kunstfertigkeit eines noch jungen Mannes" erwecke die Hoffnung, ihn „gewiß bald in der ersten Reihe der Künstler seines Fachs glänzen" zu sehen. Auch in dem „Entwurf einer Kunstgeschichte des 18. Jahrhunderts", mit dem Meyer 1805 Goethes „Winckelmann" literarisch begleitete, widmete er anerkennende Worte dem „noch jungen Künstler, der bereits schon anmutige Erfindungen mit löblichem Fleiß und echtem Kunstsinne ausgeführt hat".

Bald nach diesem ersten Erfolge in Weimar muß Rohden wieder nach Rom zurückgekehrt sein. Und wahrscheinlich entstand in dem nun folgenden Jahrzehnt die Mehrzahl gerade der Bilder, durch die seine Kunst frisch und lebendig erscheint. Es waren keine „Erfindungen" d. h. Kompositionen, sondern bis ins kleinste naturgetreue Darstellungen der römischen Landschaft ohne einen anderen Ehrgeiz, als das Motiv mit liebevollstem Eingehen auf alle Einzelheiten zur Geltung zu bringen.

Noch einmal folgte eine Unterbrechung der ersten über dreißig Jahre ausgedehnten römischen Schaffensperiode. 1812 taucht Rohden wiederum im Kreise Goethes auf. Er besucht mit der Jagemann Ende Januar persönlich den Dichter, speist bei der herzoglichen Favoritin mit den Arnims und nimmt, als er sich am 20. Februar verabschiedet, für Goethe ein Paket an Blumenbach nach Göttingen mit. Dann hält er sich mehrere Monate in seiner Vaterstadt Cassel auf, gern gesehen von allen, die ihn kannten oder kennen lernten. Die Brüder Grimm nehmen den gesellig heiteren Mann in ihren Freundeskreis auf, namentlich Wilhelm Grimm „hatte ihn gar gern". Er wird Mitglied der Lesegesellschaft, die sich im Grimmschen Hause in der Johannis- (jetzt Markt-) gasse

versammelte. Beim Abschied, Anfang Oktober, feierte ihn die ganze Lesegesellschaft, 24 Personen stark, „in unserer nicht zu großen Stube" geräuschvoll und herzlich ab. Im Kurprinzen Wilhelm fand er damals schon einen Liebhaber seiner Malerei.

Nach Rom zurückgekehrt, geriet Rohden in die religiöse Gärung, die gerade in diesen Jahren so viele seiner Kunstgenossen zum Katholizismus übertreten ließ. Dem Beispiel seines Freundes Platner folgend, konvertierte er 1814; nach den Mitteilungen des Sohnes war der Eindruck, den die Schriften des Heiligen Augustinus auf das heitere Weltkind machten, die besondere Veranlassung zu diesem für sein ganzes Leben entscheidenden Schritt. Vielleicht hat auch die Stimme des Herzens mit hineingeredet. Denn bald danach holte er sich aus Tivoli, wo er studierend und jagend so viel sich aufgehalten hatte, die Gattin Caterina Coconari, die Tochter des dortigen Sibyllenwirtes. Zeitlebens blieb er ein treuer Sohn der erwählten Kirche mit dem fanatischen Zug des Renegaten. Seine Tochter Marianna sollte den Schleier nehmen, hielt es allerdings über das erste Novizenjahr hinaus nicht im Kloster aus. Sie, die „aus Furcht vor Kindererziehung sich nie hatte verloben wollen", übernahm später bei ihrem verwitweten Bruder die Erziehung seiner sechs verwaisten Kinder und lebte „in höchstem Frieden" mit ihm bis zu ihrem Tode (1900). Die Neigung des Rohdenschen Hauses zu Overbeck, die sich bei Rohdens Sohn Franz zur innigsten Jüngerschaft vertiefte, wurzelte ebenfalls in dieser christkatholischen Frömmigkeit.

Auf die Lebenslust und das heiter-geräuschvolle Temperament Rohdens färbte diese Strenggläubigkeit nicht ab. Menschlich blieb seine Natur so vollblütig, wie sie es von Anfang an gewesen war. Aus den ersten Jahren seiner Ehe besitzen wir sein Bildnis, eine ausdrucksvolle Bleistiftzeichnung des früh verstorbenen Karl Philipp Fohr als Studie zu einem nie ausgeführten Gruppenbild des Künstlerkreises im Caffè Greco (Abb. 1). Auf breiten, durch den Kragenmantel noch mächtigeren Schultern sitzt ein kräftig geformter deutscher Lutherkopf. Unordentlich ringelt sich schwarzes Haar in kurzen Locken um Scheitel und Stirn; Oberlippe und Kinn schattiert leichter Bartflaum. Im rechten Mundwinkel ruht die Pfeife mit dickem Meerschaumkopf, gestützt von einer derben Hand. Aber um die fein geschnittenen Lippen des breiten Mundes zuckt es von Schalkheit und in den dunklen Augen blitzt es von Temperament. Mit zarten und doch festen Linien ist die naturwüchsige Kraft einer unbekümmerten Persönlichkeit umrissen, deren körperliche Gedrungenheit ein lebhafter Geist beweglich hält. Gutmütigkeit und Angriffslust liest man aus diesen Zügen, und die leicht zurückgelehnte Haltung scheint einen Gegner aufs Korn zu nehmen.

Diesem Bilde entsprechen die mannigfaltigen literarischen Schilderungen und bestätigen seine Naturtreue. In dem kleinen, dickleibigen Manne war Ruhe und Behagen mit Kraft und Beweglichkeit gemischt. Gleich seinem Freunde Reinhart lockte es Rohden immer wieder von der Staffelei ins Freie. Auch daheim „wie ein halber Jäger angezogen", brauchte er nur die Flinte über die Schulter

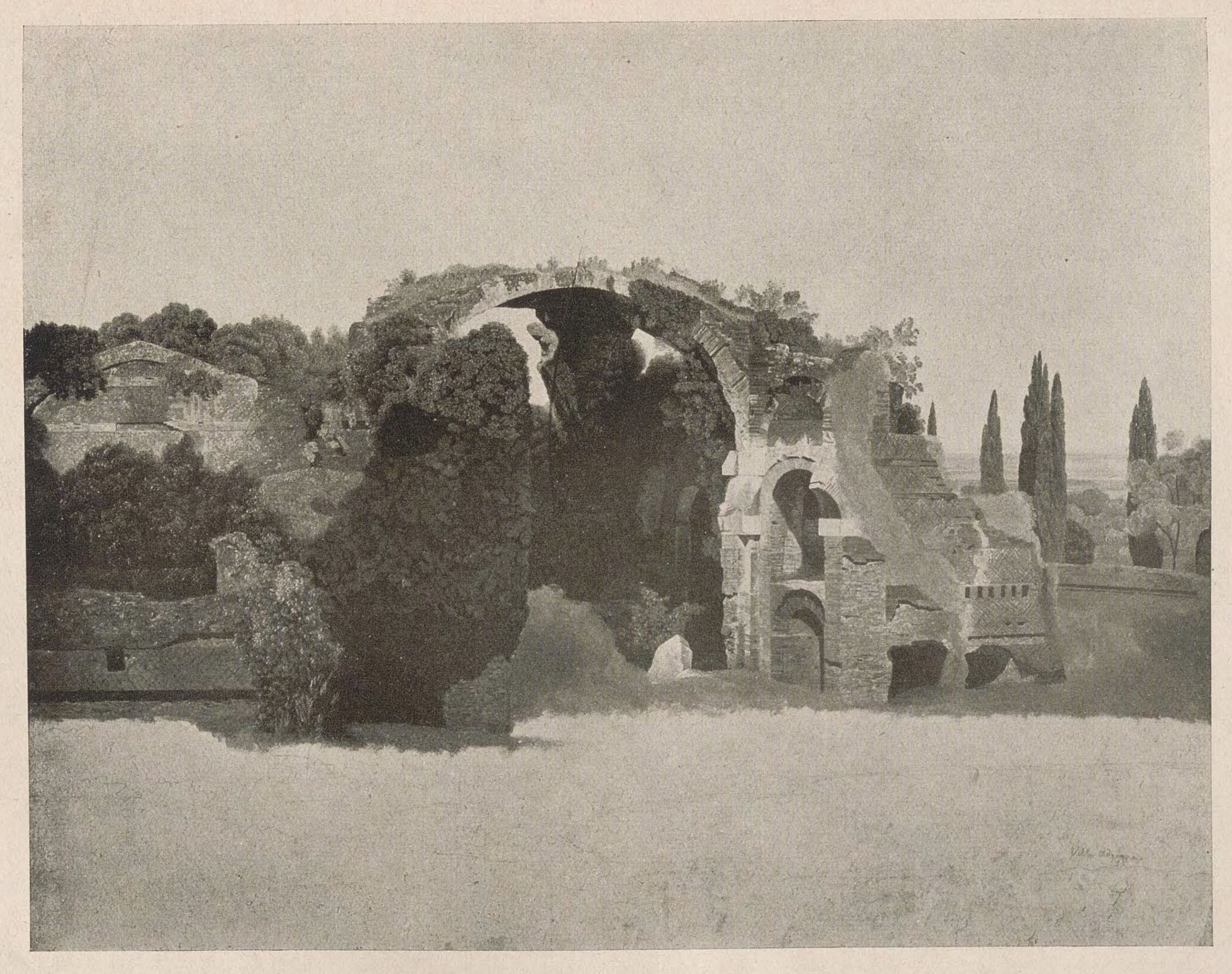
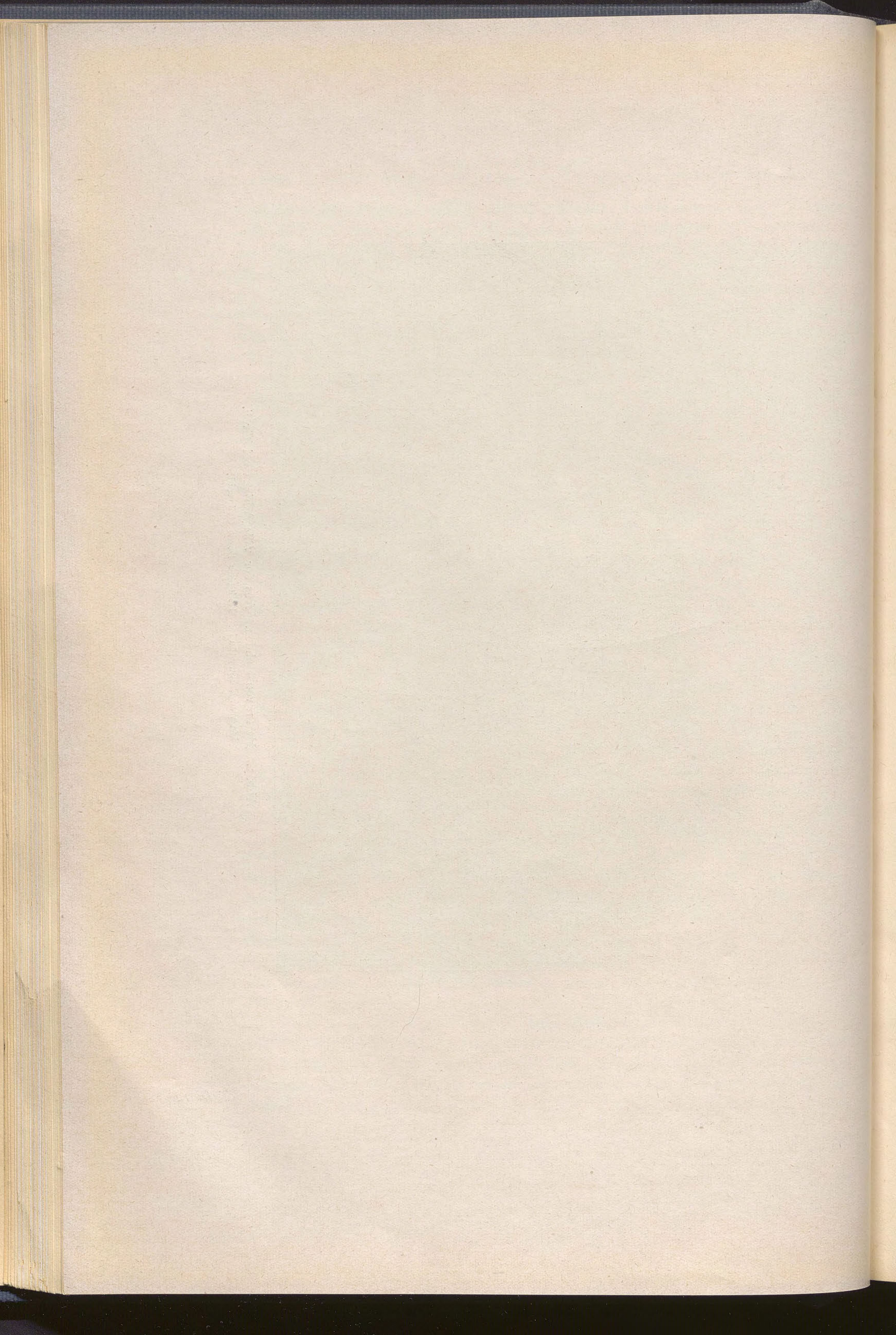


Abb. 3. Martin von Rohden. Aus der Villa Adriana bei Tivoli.
Hamburg, Kunsthalle. Leihgabe Bernt Grönvold.



zu hängen, um jagdbereit zu sein. Tagelang durchstreifte er nach allen Richtungen die Einsamkeit der Campagna. Die Bewegung in der milden Luft, die kleinen Jagdabenteuer, das Knallen auf eine unschuldige Lerche, Wachtel oder Schnepfe war ihm höchster Lebensgenuß. Kam er dann heim, so schwadronierte er von seinen Jagden, daß es eine Art hatte. Der heilige Münchhausen hieß er im Freundeskreise, und seine harmlosen Aufschneidereien gaben seinem Freunde, dem Bildhauer Lotsch, immer neuen Stoff zu humorvollen Karikaturen.

In seinen künstlerischen Arbeiten schweigsam und versonnen, erging sich Rohden außerhalb des Ateliers in sprühender Lebendigkeit. Aber der Schalk und Polterer in ihm neigte stets nach der gutmütigen Seite; seine Narrenpritsche drohte nie, so grob dreinzuschlagen, wie die gefürchtete „Ramme" seines Freundes Koch. Beliebt bei allen, war er doch nicht jedermanns Freund. Die Geschwätzigkeit der Künstler im Caffè Greco behagte auf die Dauer seinem mehr einsiedlerischen Geschmack nicht. Lieber traf er sich mit wenigen Gleichgesinnten an der „Klatschecke" der Via Sistina und Porta Puiciana im Caffè delle nocchie, das die vier häßlichen Töchter des einstigen Besitzers weiterführten. Hatte er dort nach römischer Sitte seinen Morgentrunk genommen, so hörte man ihn noch lange vor der Tür mit dem nicht minder lebhaften Platner perorieren und deklamieren, während die stillen Brüder Veit und der schweigsame Kupferstecher Ruscheweyh den stummen Chor bildeten.

Mit so bescheidenen Ansprüchen ließ sich auch bei geringer Produktion in Rom leben. Bilderaufträge brachten das für den Unterhalt Nötige ein. So hören wir von zwei Gemälden, die 1814 der unserem Maler stets wohlgesinnte Kurprinz von Hessen bestellte; Herr von Quandt, durch seinen Schützling, den jungen Schnorr, jenem römisch-deutschen Künstlerkreise engverbunden, erwarb 1824 eine Ansicht des Parkes von Ariccia.

Aber auch diesem heiter und lebensfroh gestimmten Temperament blieben melancholische Heimsuchungen nicht erspart, und ihre Ursache lag in der Art und Richtung seiner Begabung. In jenem Jahre, 1824, schüttete er dem jungen Ludwig Richter auf abendlichen Spaziergängen manchmal darüber sein Herz aus. Er klagte, daß seine Arbeiten ihn nicht mehr erfreuten, ja, daß er alle Lust dazu verloren habe. „Vielleicht", schreibt Richter, „drückte ihn manchmal das Übergewicht Kochs, welcher bei den Künstlern durch seine Genialität in größerem Ansehen stand und von ihnen aufgesucht wurde, während Rohden schon aus dem Grunde einen geringeren Anteil erweckte, weil man in seinem Atelier seit beinahe zwei Jahren ein und dasselbe Bild auf der Staffelei fand, denn er arbeitete wenig". Und doch war es eine Verkennung seiner Originalität, wenn Rohden sich in den heimlichen Wettkampf mit Koch einließ. Zur heroischen Landschaft fehlte ihm der große Blick und der lange Atem. Daß er seine Anlagen dennoch nach dieser Richtung hin forcierte, hat seinem Andenken ebenso geschadet, wie es ihn mit sich selbst in Zwiespalt brachte.

Aus solchen Stimmungen heraus begreift man, daß Rohden sich von Rom weg und in gesicherte deutsche Verhältnisse sehnte. Mit zunehmenden Jahren mochte bei stockender Produktion auch eine gewisse Lebenssorge den sonst

so unbekümmerten, anspruchslosen Mann anwandeln. „Rohden ist seines Aufenthalts in Rom sehr müde", schreibt Schnorr am Neujahrstage 1826 an Quandt, „wenn er einigermaßen auf günstige Verhältnisse in Deutschland rechnen könnte, so würde er unverzüglich dahin zurückkehren"; mit Freuden würde er eine Anstellung annehmen. So griff er denn unbedenklich zu, als ihn ein Jahr darauf der inzwischen zur Regierung gelangte Kurfürst Wilhelm II. von Hessen, sein ehemaliger Kurprinz, als Hofmaler nach Cassel berief. Zusammen mit Friedrich Müller und Zahn sollte Rohden mehrere Räume in dem sog. roten Palais, dem Erweiterungsbau des alten du Ryschen Residenzschlosses, ausmalen. Im April 1827 brach er mit der Familie nach der alten Heimat auf.

Vier Jahre nur blieb er. Was er damals arbeitete, läßt sich im ganzen Umfang nur schwer nachweisen. „Als Hofmaler", so berichtet der Sohn, „hatte er die Verpflichtung, alle Bilder, die er malte, dem Kurfürsten zukommen zu lassen, der dieselben extra honorierte; einige von den größeren Bildern sollen sich in Cassel befinden". Zu diesen gehören sicher die vier großen komponierten Landschaften in dem Bose-Museum daselbst, einer Stiftung der Gräfin Bose, Tochter des Kurfürsten Wilhelm II. und seiner zur Gräfin Reichenbach erhobenen Geliebten. Auch das kleine aus dem Schlosse zu Hanau in die Galerie überführte Gemälde „der Eremit in der Grotte", stammt aus diesen Jahren (datiert 1829). Mit seiner balladesken Erfindung und seiner Lichtromantik dient es dem Zeitgeschmack: in seiner Grotte, die, von einer ewigen Lampe erhellt, einen Ausblick auf die Meeresküste bietet, kniet, inbrünstig ins Gebet versunken, der Einsiedel. Dieser Eremit ist übrigens nach einer Radierung von Overbeck (1814) übernommen. Rohden war kein Figurenmaler und sah, wo es anging, von der Staffierung seiner Bilder ab.

Der äußere Grund, der ihn 1831 seine Verpflichtungen in Cassel lösen ließ, war, wie ebenfalls der Sohn erzählt, daß seine Frau und seine Schwägerin das deutsche Klima nicht vertragen konnten. Mitbestimmend wirkten auch die durch das Verhältnis des Kurfürsten zu seiner Geliebten verworrenen inneren Verhältnisse des Landes, die den Kurfürsten veranlaßten, seine Residenz nach Hanau zu verlegen und dem Kurprinzen Friedrich Wilhelm die Mitregentschaft zu übertragen. Dahinter wird wohl bei Rohden selbst die Sehnsucht nach römischer Sonne und Freiheit gesteckt haben, die seinesgleichen immer wieder nach der ewigen Stadt gezogen hat. In Unfrieden ist er nicht gegangen; denn der sonst als geizig verschriene Landesherr gewährte ihm lebenslänglich die immerhin ansehnliche Pension von tausend Talern.

In ungebrochener Körperkraft und seltener Geistesfrische hat Martin von Rohden danach fast vierzig Jahre noch in Rom gelebt. Geachtet als Künstler und als origineller Mensch geliebt, wuchs er allmählich, besonders nachdem erst Koch, dann Reinhart, hochbetagt, geschieden waren, in die Rolle des Patriarchen hinein. Hatte er in früheren Jahren bei den deutschen Kunstausstellungen 1809 auf dem Capitol und 1819 im Palazzo Caffarelli zu Ehren des Besuches Kaisers Franz von Österreich als Komiteemitglied sich verdient gemacht, so förderte er jetzt im Alter auf eigene Faust die Bestrebungen der jüngeren Künstler.

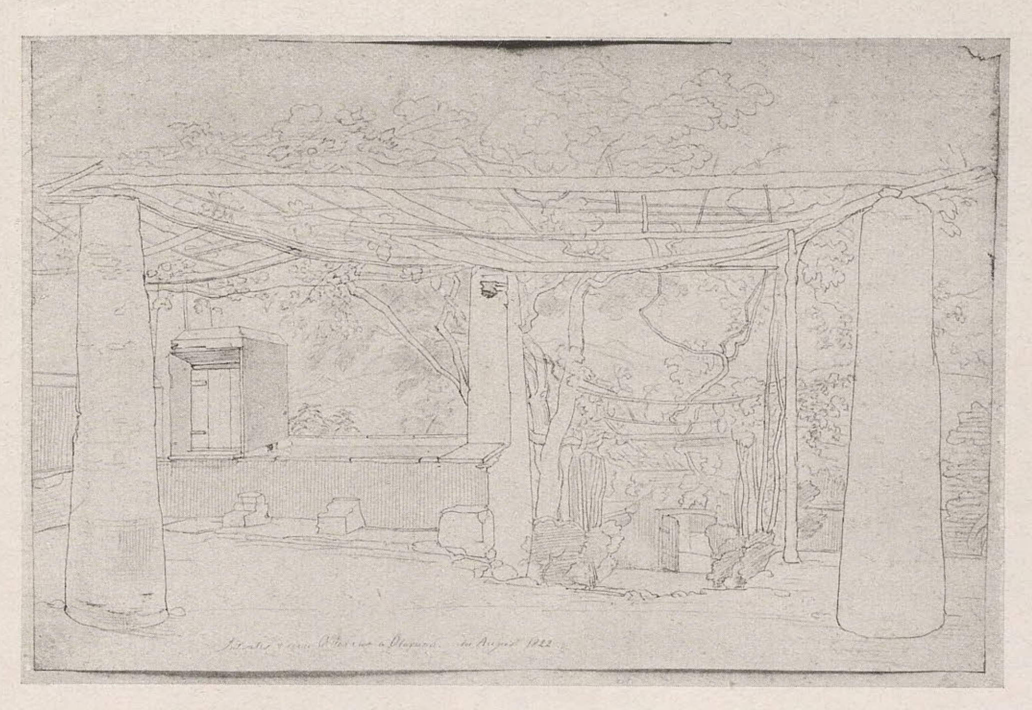
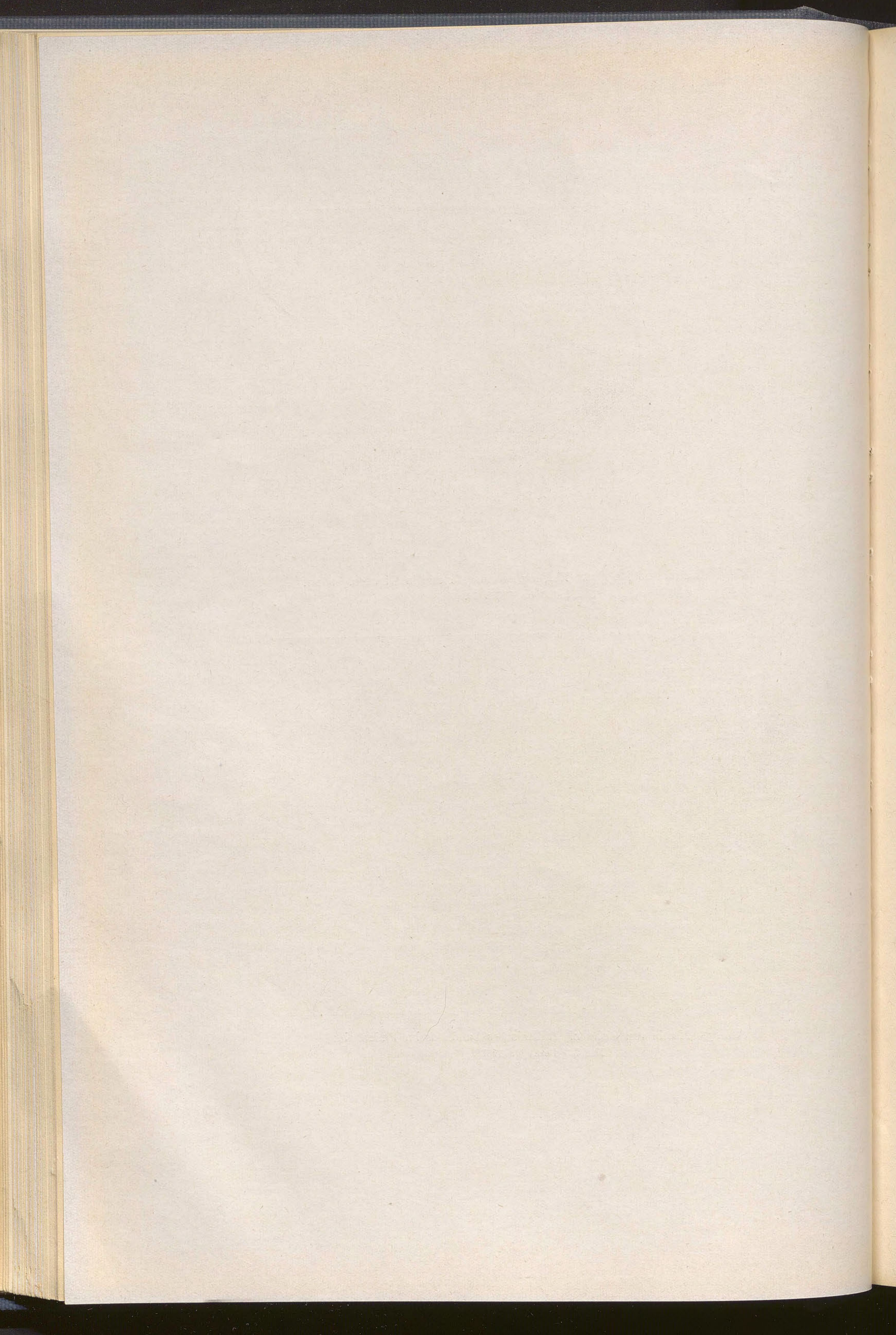


Abb. 4. Martin von Rohden. Eingang zu einer Osteria in Olevano. 1822.
Nachlaß Bernt Grönvold.



Abb. 5. Martin von Rohden. Italienisches Landhaus im Pinienhain.
Nachlaß Bernt Grönvold.



Mit Overbeck, Dunner und Steinle stiftete er 1837 einen kleinen Künstlerverein, der sich indessen nicht lange hielt. Ihm folgte eine neue Gründung von längerer Dauer, in deren Mittelpunkt das Rohdensche Haus stand. Man kam in der Woche einmal des Abends zusammen bald bei diesem, bald bei jenem Künstler. Eine Komposition wurde aufgegeben, zu deren Beurteilung ein oder der andere Altmeister geladen sich einfand. Oft erschien Koch, dem es Freude machte, den jungen Malern aus seinem geliebten Dante vorzulesen und ihnen den Dichter zu erklären. An den Nachmittagen der Sonn- und Festtage versammelte sich der ganze Kreis im Rohdenschen Hause. Nach einer Tasse Kaffee wurde ein Gang in die Kirchen oder Villen unternommen, zuweilen auch in die Campagna, wo dann in irgendeiner Osteria die Gesellschaft fröhlich sich niederließ.

Ein Bildnis des Gealterten von der Hand des Sohnes bietet, ebenfalls eine Bleistiftzeichnung, das willkommene Gegenstück zu dem Jugendporträt Fohrs (Abb. 2). Unverwischt sind die Grundzüge erkennbar geblieben. Noch lagert Kraft und Festigkeit auf der Stirn und dem Mund, noch sind die Schultern breit und mächtig, nur das Leben des Kopfes hat sich mehr in das Innere zurückgezogen, sprüht nicht mehr so nach außen wie ehemals. Ein rundes Käppchen deckt wie ein Symbol dieser Gedämpftheit den Kopf mit patriarchalischer Würde.

Dieser Unverwüstliche hat es zu hohen Jahren gebracht. Wie er mit seiner Wohnung immer weiter von dem alten Künstlermittelpunkt Roms sich entfernte, bis er an der Grenze der Stadt sein letztes Heim bezog, so entrückte er mehr und mehr dem römischen Kunstleben. Seine Produktion, niemals sonderlich rege, wird im Greisenalter wohl gänzlich still gestanden haben. Noch erlebte er eine neue Generation Deutsch-Römer, die sich mühte, ihre künstlerische Anschauung und Form an dem Großgestalteten römischer Rasse und Landschaft zu bilden. Aber was hatte er mit den Zielen zu schaffen, die Böcklin, Feuerbach und Hans von Marées in qualvollem Suchen erstrebten? Schüler hat er nicht gebildet. Mit Corot, Rottmann und Blechen, die seinen Weg weiter verfolgten, ist er nicht bekannt geworden. Sein Tagewerk war längst beschlossen, als er am 9. September 1868 im einundneunzigsten Lebensjahre starb. Wenn er so schnell und so tief in Vergessenheit sinken konnte, so lag es hauptsächlich daran, daß er mit seiner Eigenart, die Landschaft ebenso unklassizistisch wie unromantisch rein als Augeneindruck zu empfinden, seiner Zeit weit voraus war. Nicht stark genug, sich im Zwang der Verhältnisse gegen die Forderungen des Zeitempfindens dauernd und unbeirrt zu behaupten, hat er sein Schicksal, übersehen zu werden, selbst heraufbeschworen.

* * *

Der großen klassischen Geste deutsch-römischer Landschaftsmalerei, wie sie im Anfang des Jahrhunderts bei Koch zuerst entscheidend sich äußert, steht Rohdens realistische Intimität ebenso entschieden gegenüber. Am Erbe Poussins, das für Kochs pathetisch gerichtetes Gefühl die Grundlage selbständigen

Gestaltens wurde, hatte Rohden keinen Anteil. Sein Ziel war nicht das nach Bau und Rhythmus streng durchdachte und gefügte, nach einer idealen Vorstellung heroisch gehöhte Landschaftsbild, sondern die porträtmäßig getreue Wiedergabe eines bis in die Einzelheiten liebevoll nachgeschaffenen Naturausschnittes. Wenn Koch und seine Anhänger das waltend Gesetzmäßige in der Formation der Landschaft zu erkennen und herauszuarbeiten suchten, so fand Rohden sich befriedigt, das beruhigte Sein treu widerzuspiegeln. Er war kein denkender, sondern ein anschauender Künstler, kein Dichter und Deuter von Urphänomenen der Naturgestaltung, sondern ein Künstler der offen daliegenden Schönheit der Natur. Daß von allen gedanklichen Zutaten abgesehen, die Landschaft eine ihr innewohnende, dem Auge allein zugängliche Schönheit besitze, hat er damals zuerst entdeckt und keiner neben ihm hat es auch nur geahnt. So steht er mitten unter den Ideologen seiner Zeit als ein weit vorgeschobener Posten modernen landschaftlichen Empfindens, als ein Wegweiser in eine Zukunft, die er, so alt er geworden ist, doch nicht mehr als die Rechtfertigung seiner Prinzipien erlebt hat.

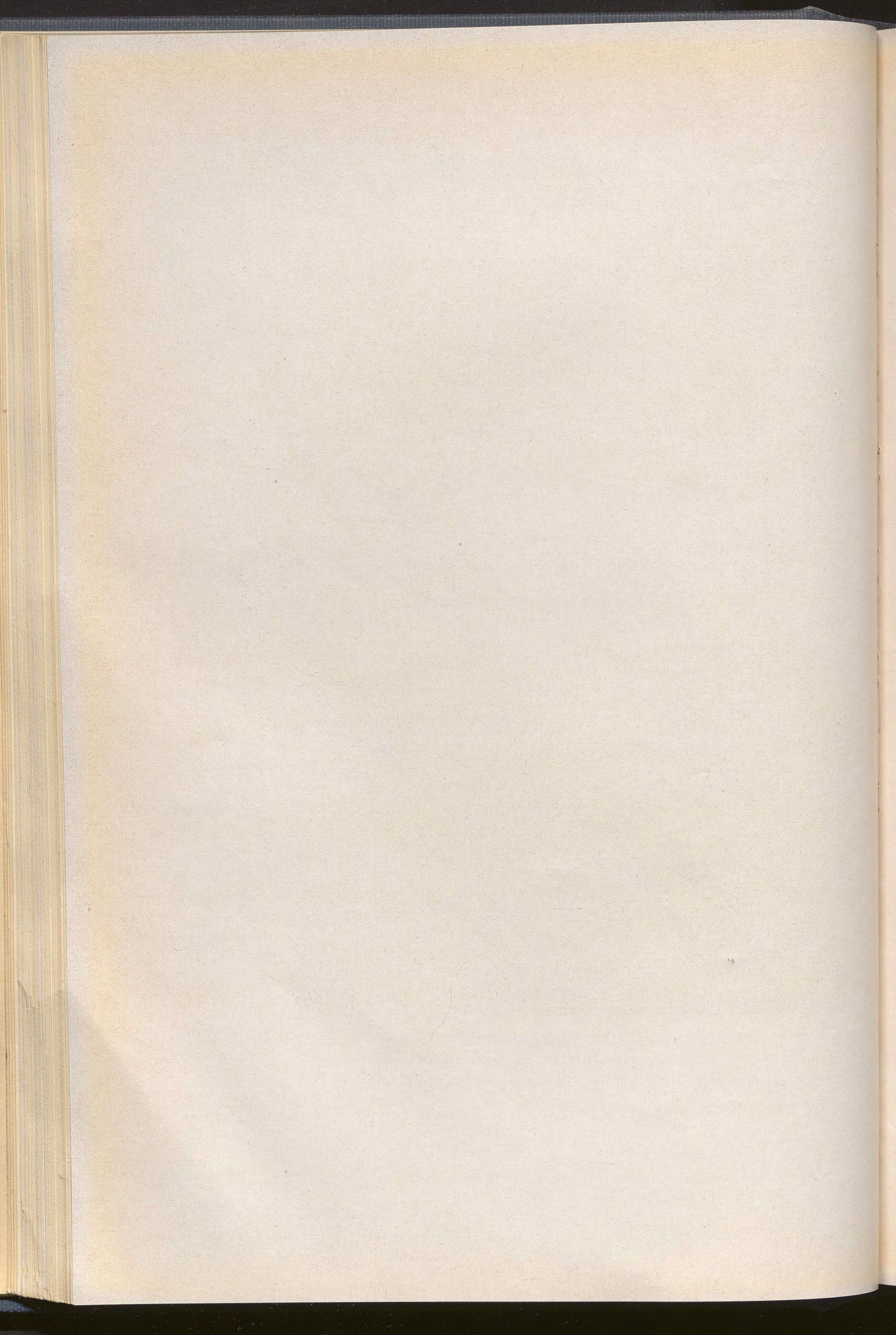
Seine Studienplätze sind die gleichen, denen auch Reinhart und Koch ihre Motive entnehmen. Aber auf seinen Bildern glaubt man in einer ganz anderen zeitnäheren, gegenwärtigeren Welt zu sein. Bedächtig wählt und umstellt er sein Motiv, bis es ihm die sprechendste Ansicht gewährt. Der Bau seiner Landschaften ist außerordentlich einfach und einprägsam. Keine strenge und bewußte Sonderung der Gründe, eine klare Aufteilung der Massen, beruhigte Linien; oft und gern läßt er die ahnungsvolle Ferne hineinspielen. Der Raum ist mehr durch die Farbe als durch die Linie gestaltet.

Jedesmal ist das Motiv sofort unter einer bestimmten Beleuchtung erfaßt, wobei die Gleichmäßigkeit des südlichen Klimas die Möglichkeit immer erneuter Beobachtung unter den gleichen Bedingungen gewährte. Da ist eine Campagna, deren hügelige Weite im Silberduft des Morgens bis zu der Geisterferne der verschleierten Berge schwimmt (Abb. in „Die deutsche Jahrhundertausstellung 1906“ Bd. I, S. 38, Nr. 1440), eine Ruine bei Rom, an deren Bogengemäuer das Licht der Frühe hart und klingend prallt (Abb. ebendort Bd. II, S. 463, Nr. 1442), ein geborstener, von rankendem, saftigen Grün überwucherter Rundbau aus der Villa Adriana, gebadet in dem frischen Morgenglanz südlichen Sonnenlichtes (Abb. 3). Nachmittägliche Schwüle scheint eingefangen in dem hoch aufgegipfelten Laub der alten Ulmen bei Grotta ferrata, die kurze Schatten über den Weg mit den großen, steinernen Trögen werfen (Abb. a. a. O. Bd. I, S. 38, Nr. 1442a). In anderen Landschaften waltet der Abend mit seinen stufenweis abklingenden Tönungen von mattem, gleichmäßigem Gold über die bunten Tinten des letzten Aufleuchtens bis zu der steinern harten Helle vor Einbruch des Dunkels. Immer sind es individuell erfaßte Augenblicke des Lichtlebens in der Landschaft, rein malerisch gesehen und empfunden, mit zartester Empfänglichkeit dargestellt. Die Himmel stehen über diesen Landschaften in fast wolkenloser Weite und Leere, ahnungsvoll tief und hoch, und unter ihnen hört man



Abb. 6. Martin von Rohden. Waldweg zwischen Genzano und Nemi.
Nachlaß Bernt Grönvold.

Tafel 14



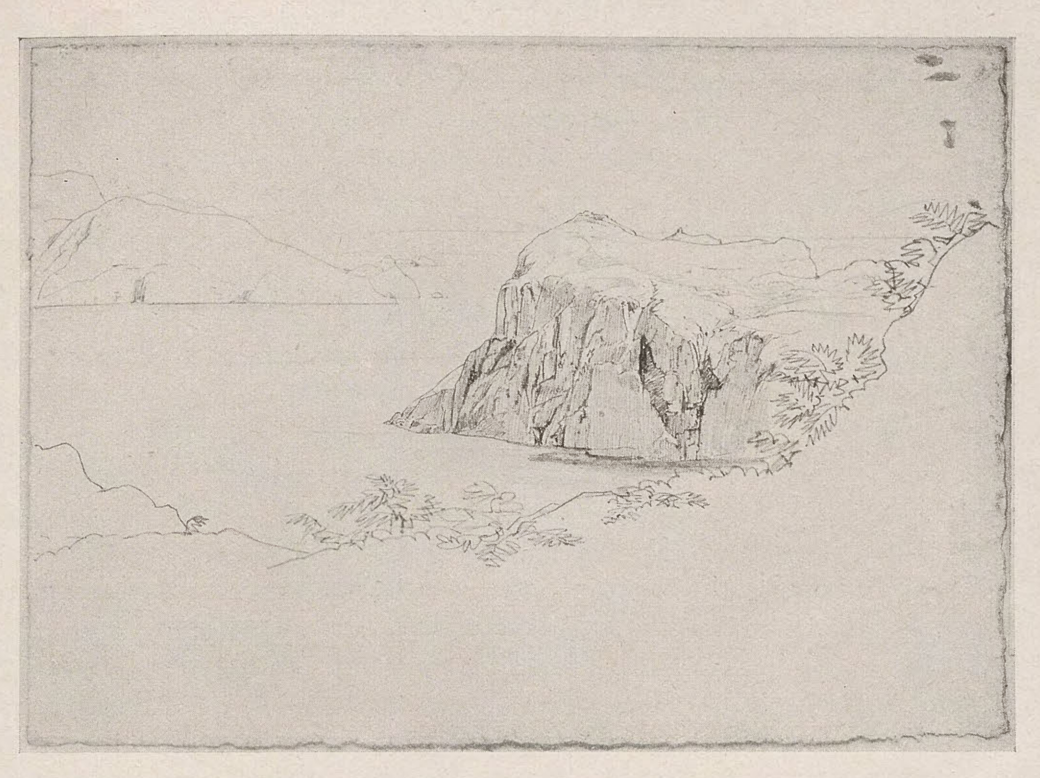


Abb. 7. Martin von Rohden. Küstenlandschaft bei Neapel.
Nachlaß Bernt Grönvold.

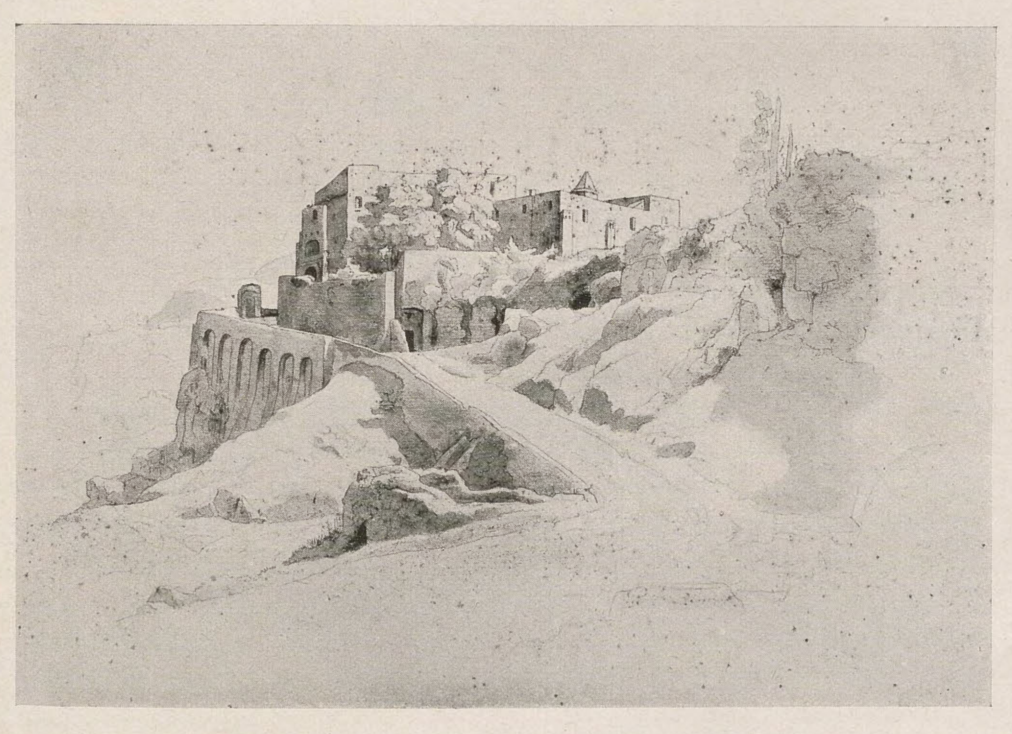
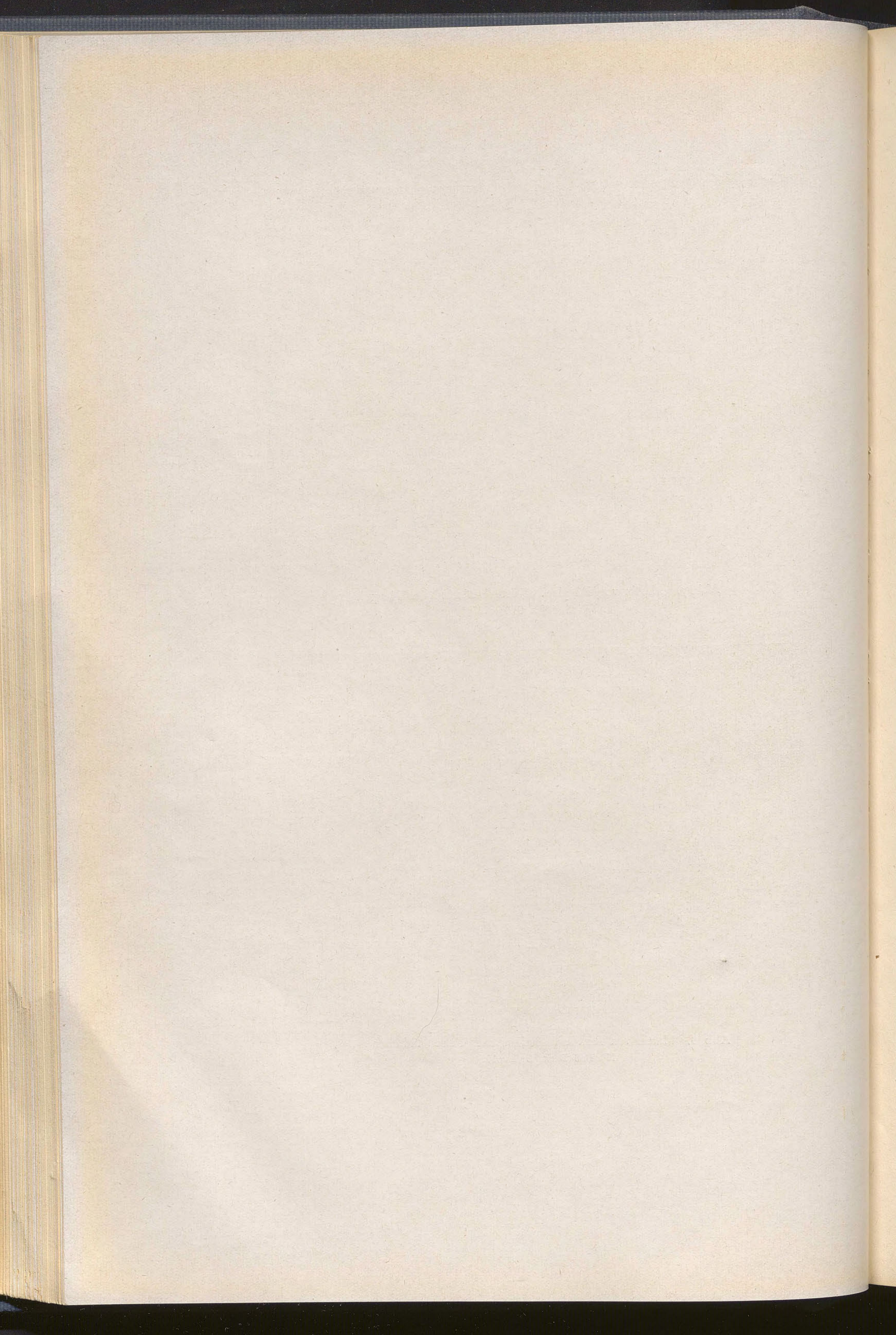


Abb. 8. Martin von Rohden. Italienisches Felsenstädtchen.
Nachlaß Bernt Grönvold.



der Erdenkräfte flüsterndes Gedränge,
das aufwärts in die zärtlichen Gesänge
der rein gestimmten Lüfte summt.

Allen seinen Zeitgenossen hat Rohden die Unvoreingenommenheit, die unmittelbare Frische des farbigen Sehens voraus. Während sie noch mit ihren warm getönten braunen Vordergründen, die sich schichtweise bis zu kaltem Blau verkühlen, im Banne überkommener farbiger Harmonien stehen, baut und schichtet er in fein abgestuften Tönen das ganze Bild. Einen besonderen Reiz hat bei ihm das den Malern so gefährliche Grün. Der „Wasserfall bei Tivoli" ist fast ganz auf diese eine Farbe gestimmt, die, silbrig gesättigt vom Dunst der stäubenden Wasser, in reicher Schattierung immer ihren Charakter wahrt (Abb. a. a. O. Bd. I, S. 37, Nr. 1441). Niemals ist Rohdens Farbe stumpf wie die Reinharts oder hart, wie so oft bei Koch. Ihre Schönheit liegt in der klaren Durchsichtigkeit ihrer Erscheinung. Auch sie ist ein Merkmal liebevoller und geruhsamer Meisterschaft. Vom Strich des Pinsels ist nichts zu sehen, in gleichmäßiger Vertriebenheit grenzt Fläche an Fläche. Unverändert hat sie sich erhalten, wie überhaupt die höchste technische Solidität Rohden auszeichnet. Noch nach hundert Jahren wirken seine Bilder so frisch, als seien sie eben von der Staffelei gekommen. Kein Riß, kein Sprung entstellt ihre Oberfläche.

Es ist nicht richtig, in Rohden, wie man getan hat, den Begründer der römischen Stimmungslandschaft zu feiern. Auf Stimmung, wenn Stimmung eine seelische Note ist, die mit bewußter Absicht aus der Empfindung des Künstlers in die Darstellung hineingetragen wird, hat Rohden es niemals abgesehen. Er dachte gar nicht daran, ein Seelenmaler der Landschaft zu sein. Aber in ihm lebte unbewußt die Erkenntnis, der Leibls verwandte Natur einmal Ausdruck gegeben hat: „Man male den Menschen so wie er ist, da ist die Seele ohnehin dabei". So fehlt auch das Seelische in der Landschaftsdarstellung Rohdens nicht, weil er die Natur gemalt hat, wie sie ist. Diese Art zu schaffen, verlangt freilich neben starkem Können die höchste innere Sammlung, eine Versenkung in den Gegenstand, der sich der ganze Mensch hingeben muß. In Rohdens Naturbetrachtung liegt viel Frömmigkeit und religiöse Verehrung. Er ist allein mit sich, wenn er das Werk Gottes schauend in sich aufnimmt, und das Gefühl erhobenen Alleinseins, einer glücklichen Einsamkeit der Seele gibt seinen Landschaften einen Ewigkeitszug. Sie gleichen Bruchstücken aus einer Selbstbiographie der Natur in jenem Stil verhaltener Feierlichkeit, mit dem die Natur von ihrem Dasein zu den Menschen redet.

So haben sie ein eigenes seelisches Schwergewicht, durch das sie sich von der Gleichgültigkeit der Vedute, die nur auf das vorteilhaft ansprechende Äußere der Erscheinung zielt, unterscheiden. Ganz realistisch empfunden, sind sie individuell belebt.

Das Bild des Zeichners klärt und vervollständigt das des Malers. Deutlicher noch und umfänglicher offenbart sich die Persönlichkeit eines Künstlers, der, unbeirrt von den stilisierenden Bestrebungen der Zeitgenossen, vor der Natur

seine Ursprünglichkeit und Naivität sich bewahrt. Nichts schiebt sich zwischen ihn und seinen Eindruck: so wird bei ihm das schöne Land unsentimental lebendig, wie es sich sonst nur einer späteren gereinigten Vorstellung erschlossen hat. Seine Linie ist ausdrucksvoll, ob sie in geraden Zügen mit wenigen klaren Überschneidungen den Raumeindruck gestaltet, ob sie im schnell umreißenden Kurvenspiel die Plastik größerer Formmassen, eines Pinienhains, einer Waldkulisse bewältigt. Je nachdem er Zeit und Muße hatte, wechseln auf diesen Blättern besonnene Behaglichkeit und temperamentvolle Eilfertigkeit. Bald muß er sich am schnellen Umriß genügen, bald formt er liebevoll eingehend bis in die Einzelheiten durch (Abb. 4, 5, 6). Oft wird mit breithinfahrenden Strichen eine Schattenpartie festgelegt, oft muß es bei dem bloßen Formgerüst des Umrisses sein Bewenden haben. Das beobachtet man namentlich bei den Zeichnungen, die außerhalb des gewohnten Aufenthaltes, auf Ausflügen und Reisen entstanden und mehr Notizen als Studien gleichen. Ischia, Capri, die Umgebung von Neapel, Olevano und andere Felsennester sind nach dem Ausweis dieser Zeichnungen Wanderziele unseres Künstlers gewesen (Abb. 7).

Der naive Naturalismus Rohdens hat auch den Zeichner vor der trockenen Schärfe bewahrt, die den klassischen Deutsch-Römern mit ihrer einseitig die Form erfassenden Ausdrucksweise anhaftet. Seine sinnlich frische Art, Natur zu sehen, ließ ihn mit und neben der Form auch gleich das Licht einfangen. Dieser weiße Papiergrund wirkt niemals tot und leer; südliche Sonne und Helligkeit strahlt von ihm aus. Wie leuchtet er mit zitterndem Hitzglanz als Luft, als Meeresweite, als Gestein, Hauswand, als stützende Säule einer Pergola, als sonnbeschienener Weg! Ein starkes Gefühl für das Tonige in der Natur läßt Rohden hin und wieder namentlich seine großen, in Muße ausgeführten Zeichnungen mit Sepia lavieren (Abb. 9). Die braune Tusche dient ihm dann ebensosehr zur plastischen Rundung der Form wie als Mittel zu malerischer Wirkung. Er weiß mit ihr die Massigkeit eines alten bröckelnden Gemäuers ebenso auszudrücken wie den warmen Halbschatten, in dem es steht, er malt mit ihr das Krause und Kuppige eines Olivenwaldes, über den das Licht wellig hinspielt. Fester in der zeichnerischen Form deutet Rohden mit dieser zarten Tonigkeit schon hinüber zu Blechen; ein Blatt wie das hochgelegene Felsenstädtchen, 1830 bezeichnet, erinnert lebhaft an den Berliner Meister (Abb. 8).

Neben bildmäßig Gesehenem und bildmäßig Dargestelltem enthält der Rohdensche Nachlaß noch eine Fülle von Einzelstudien. Sie zeigen, wie seine Naturliebe sich zu vertiefen imstande war. Die narbige Rinde eines Stammes, das verzweigte Geäst eines Baumes, wuchtig übereinander geschichtete Steinblöcke, das Fächerwerk einer Ölpalme, eine Garbe schilfig breiten Maisstrohs — alles reizte seine Beobachtung und seinen Fleiß. Als Jäger hatte er ein Späherauge für die Tierwelt; selbst ein so tagscheues Wesen wie das Stachelschwein ist seinem Zeichenstift nicht entgangen. In zwei bezeichneten Radierungen, den einzigen, die man von ihm kennt, hat er eine gewichtigere Jagdbeute verewigt: Fuchs, Hase, Rehbock — deutsches Jagdwild, wie denn auch diese beiden Blätter in Deutschland während seines zweiten Aufenthaltes in Cassel ent-

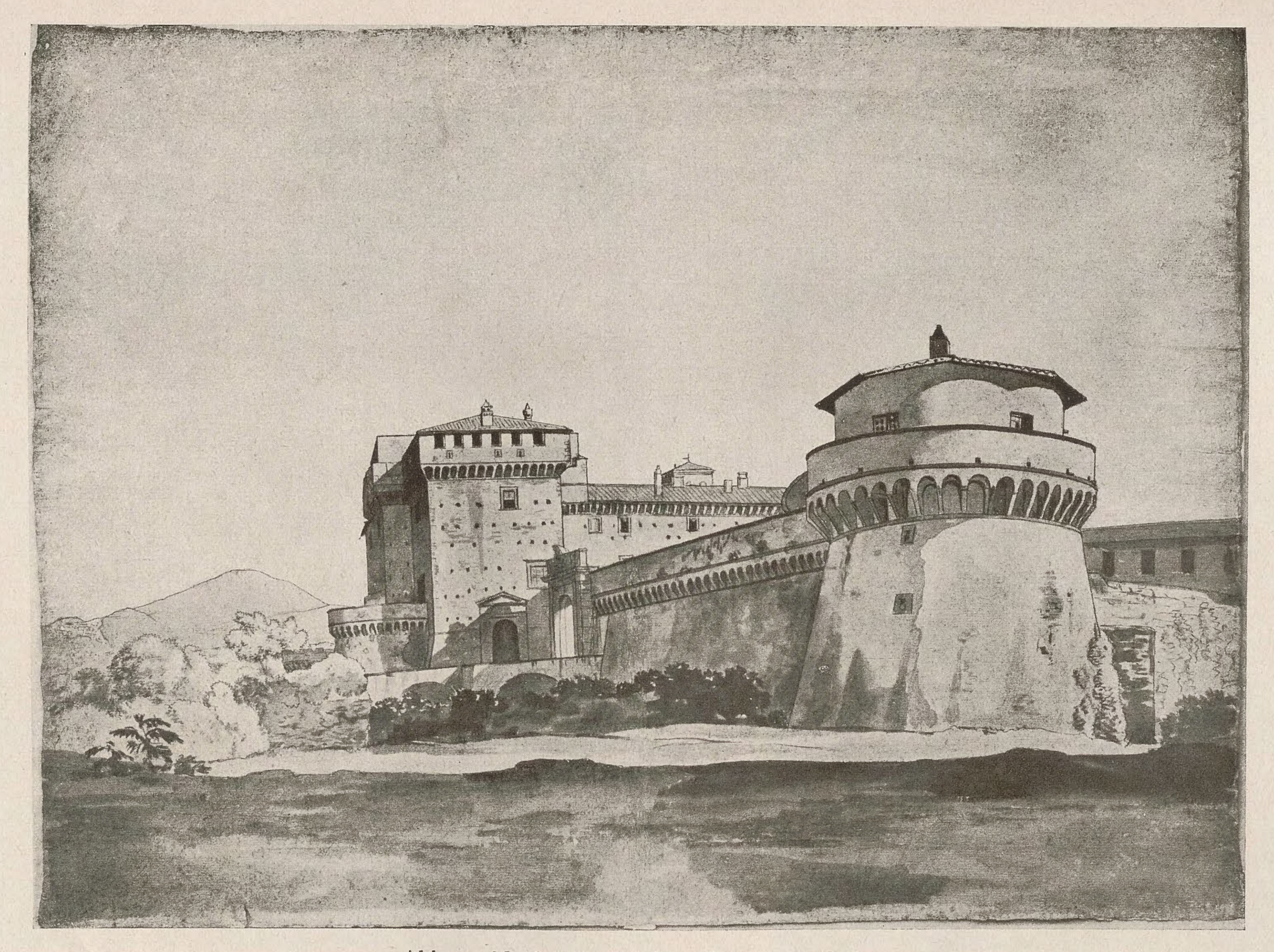


Abb. 9. Martin von Rohden. Castell von Ostia.
Hamburg, Kunsthalle. Leihgabe Bernt Grönvold.

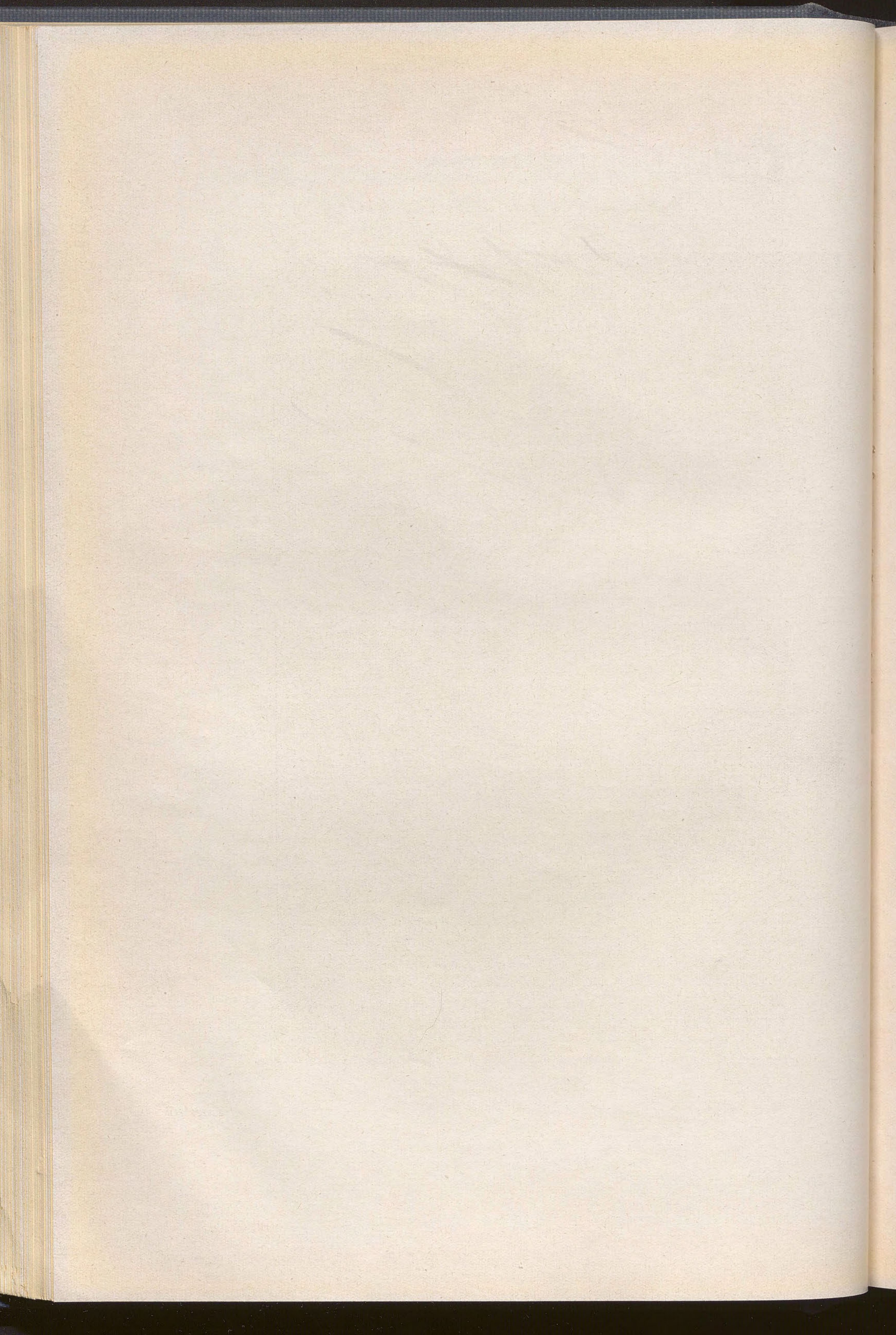
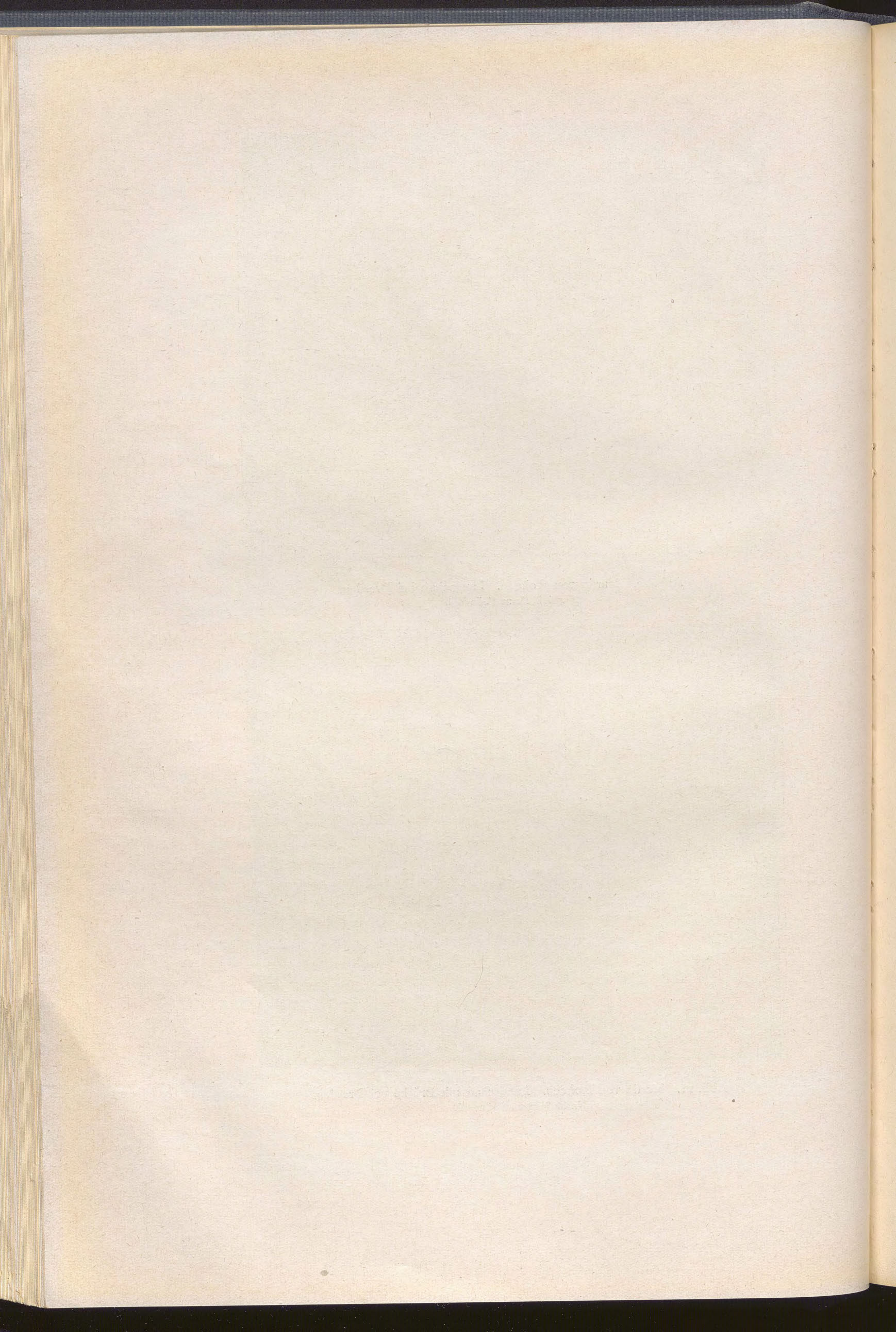




Abb. 10. Martin von Rohden. Landschaft bei Dresden.
Nachlaß Bernt Grönvold.



Abb. 11. Martin von Rohden. Landschaft mit Brücke bei Dresden.
Nachlaß Bernt Grönvold.



standen. Einmal hat er sogar seine alte Jagdtasche gezeichnet mit jener selbstvergnügten Eindringlichkeit, an der Menzel seine Freude gefunden hätte.

Wenn irgend etwas für die glückliche Unvoreingenommenheit dieser Augen Zeugnis ablegen kann, so sind es die Zeichnungen, die Rhoden, nun schon ein Fünfziger geworden, in den Jahren, als er Rom mit der alten Heimat vertauscht hatte, von deutschen Gegenden gemacht hat. Für ihn bestand die Gefahr nicht, die deutsche Landschaft nach dem Muster und Vorbild der lang vertrauten römischen Großartigkeit zu höhen und zu idealisieren. Mühelos stellt sich sein Blick auf den so anders gearteten Charakter des deutschen Mittelgebirges ein, mit den dicht zusammengedrängten Baumgruppen, der sanfteren Rundung seiner Berge, den beschränkteren Horizonten, innerhalb derer alles näher aufeinandergerückt erscheint, und der plastisch schwächer umrissenen Formwelt. Kein Erinnern an das, was er sich hinter gelassen hat, trübt die Unschuld seines Blickes. Der schlichteren deutschen Natur dichtet er so wenig das Pathos römischer Großzügigkeit an, wie er sie etwa im Lichte der damals Mode gewordenen Romantik sieht. Und doch haben ihn seine Wanderungen, weit über Cassel hinaus, mitten in den Zauberkreis der deutschen Malerromantiker geführt (Abb. 10, 11, 12). Ob Rohden in Dresden Kaspar David Friedrich gesehen hat, wissen wir nicht, aber in seinem Reiche ist er gewesen. Die Naturen waren freilich so verschieden, daß sie auch ganz anders auf die verwandten landschaftlichen Eindrücke reagierten, der eine mit den Augen des ruhevollen Betrachters, der andere mit dem Tiefblick des Dichters, der in der Landschaft das Spiegelbild eigenen Seelenlebens erschaut.

Als Martin von Rohden 1831 endgültig nach Rom zurückkehrte, lag hinter ihm, was für seine Stellung in der deutschen Kunstgeschichte von Belang ist oder doch sein sollte. Denn die großen, in Feder gezeichneten Kartons und was sich sonst an Kohlezeichnungen noch erhalten hat, sind bewußt arrangierte Kompositionen, teilweise romantisch staffiert wie jenes Gemälde der Casseler Galerie und interessieren nur biographisch, nicht mehr kunstgeschichtlich. Seine kunstgeschichtlichen Ansprüche beruhen auf jenen Gemälden und Zeichnungen, die er als junger Mann, kaum eingelebt in Rom und in der römischen Umgebung heimisch geworden, mit einer aller Überlieferung entgegengesetzten Freiheit des Blicks, mit einer echt deutschen Hingabe an die Natur und mit gewissenhaftester Durchführung bis in das Unscheinbare geschaffen hat. Keins dieser Gemälde ist bezeichnet oder datiert, aber gleichzeitige Studien, in denen er sich mit dem Motiv dieser Malereien vertraut gemacht hat, tragen von seiner Hand Daten, wonach sie in das erste Jahrzehnt des Jahrhunderts zu setzen sind. Nur dem Künstler in der ersten Vollkraft des Lebens, wo das Auge noch scharf ist und die Reize des Gegenstandes unverbraucht mit immer neuem Antrieb auf die künstlerische Empfänglichkeit einwirken, pflegen Arbeiten von solcher Frische der Farbe und begeisterter Hingabe zu gelingen.

Ruft man sich ins Gedächtnis, was zu eben dieser Zeit, 1800 bis 1810, die deutsche Malerei im engeren und weiteren Vaterlande aufzuweisen hatte, so ist des Staunens kein Ende, wie an der Schwelle des Jahrhunderts, an einem Ort,

wo die Überlieferung von alter, mit ungeschwächter Verehrung immer neu angeschauter Kunst auch den kraftvoll Emporstrebenden die Bahn wies, ein Berufener so völlig ungestört seinen künstlerischen Instinkten gefolgt ist. Daß Rohden ein unbelesener Naturbursche war, gedieh seiner Kunst zum Heil. So konnte sich seine ganze Kraft in der Anschauung sammeln und sich in der Darstellung des Geschauten befriedigen.

Dies scheidet ihn von dem grüblerischen Ernst des nordischen Magus unter den deutschen Malern, der gleichzeitig mit ihm und in demselben Sinne ein „Schüler der Natur" geworden war. Wenn Kaspar David Friedrich, als er etwa 1810 gegen jene Künstler sich ereiferte, „die über die Alpen gehen und Anhänger — Knechte — von Koch in Rom werden", diese Arbeiten Rohdens gesehen hätte, er würde ihn gewiß anerkannt haben. Denn er hätte in ihm gefunden, was er bei den deutschen Landschaften allgemein und den Romfahrern besonders mit zorniger Enttäuschtheit umsonst suchte: „gesunde Augen, die die Natur nach der Natur und nicht nach Bildern studieren", eine Farbe, nicht gesehen wie „durch gefärbtes Glas" und „den reinen Willen, die Natur einfach edel und groß darzustellen, wie sie ist, wenn man Sinn, Gemüt und Gefühl hat, es zu erkennen und aufzufassen". In den Elementen ihrer Kunstanschauung wären Rohden und Friedrich einig gewesen.

Naturen wie die Rohdens leben neben ihrer Zeit dahin und werden leicht von ihr bezwungen. Was Rohden zu bieten hatte, konnte die Zeit nicht verwerten, in dem was sie forderte, versagte Rohden. Er war der naive Künstler und seine Zeit huldigte dem denkenden und dem sentimentalischen. Man sah über ihn hinweg und nichts war natürlicher, als daß er vergessen wurde, er, der niemals im Gedächtnis gewesen war. Keine Gefolgschaft erwuchs ihm unter den Jüngeren, denen noch immer Reinhart und Koch die anerkannten Führer waren. Und als diese in die Jahre kamen, traten Overbeck und Cornelius an ihre Stelle. Er war ihr Freund, aber er kam nicht auf gegen sie. Er hat es auch gar nicht versucht und ihnen, deren geistige Überlegenheit er willig anerkannte, kampflos mit manchem anderen auch den eigenen Sohn überlassen.

FRANZ VON ROHDEN.
1817—1903.

Natur und alte Kunst sind nach des jüngeren Rohden eigenem Bekenntnis seine Meister gewesen. Für sein Schaffen aber ist es verhängnisvoll geworden, daß er, je älter er wurde, um so bewußter sich dem Studium der alten Meister ergab und sein ursprünglich reines und kräftiges Talent von ihrer Bevormundung nicht genügend freizuhalten vermochte. An diesem Schicksal seiner Kunst haben die äußeren Umstände seines Erlebens im Verein mit den Eigenschaften seines Herzens und seines Charakters entscheidend mitgewirkt.

Als Knabe von zehn Jahren trat er mit seinen Eltern die Reise nach Deutschland an. Seine erste künstlerische Ausbildung fällt in diese Casseler Zeit. Neben der Anweisung, die er von seinem Vater erhielt, besuchte er die dortige Akademie, die als Lehranstalt freilich bedenklich verknöchert war.



Abb. 12. Martin von Rohden. Deutsche Landschaft mit Weiher.
Nachlaß Bernt Grönvold.

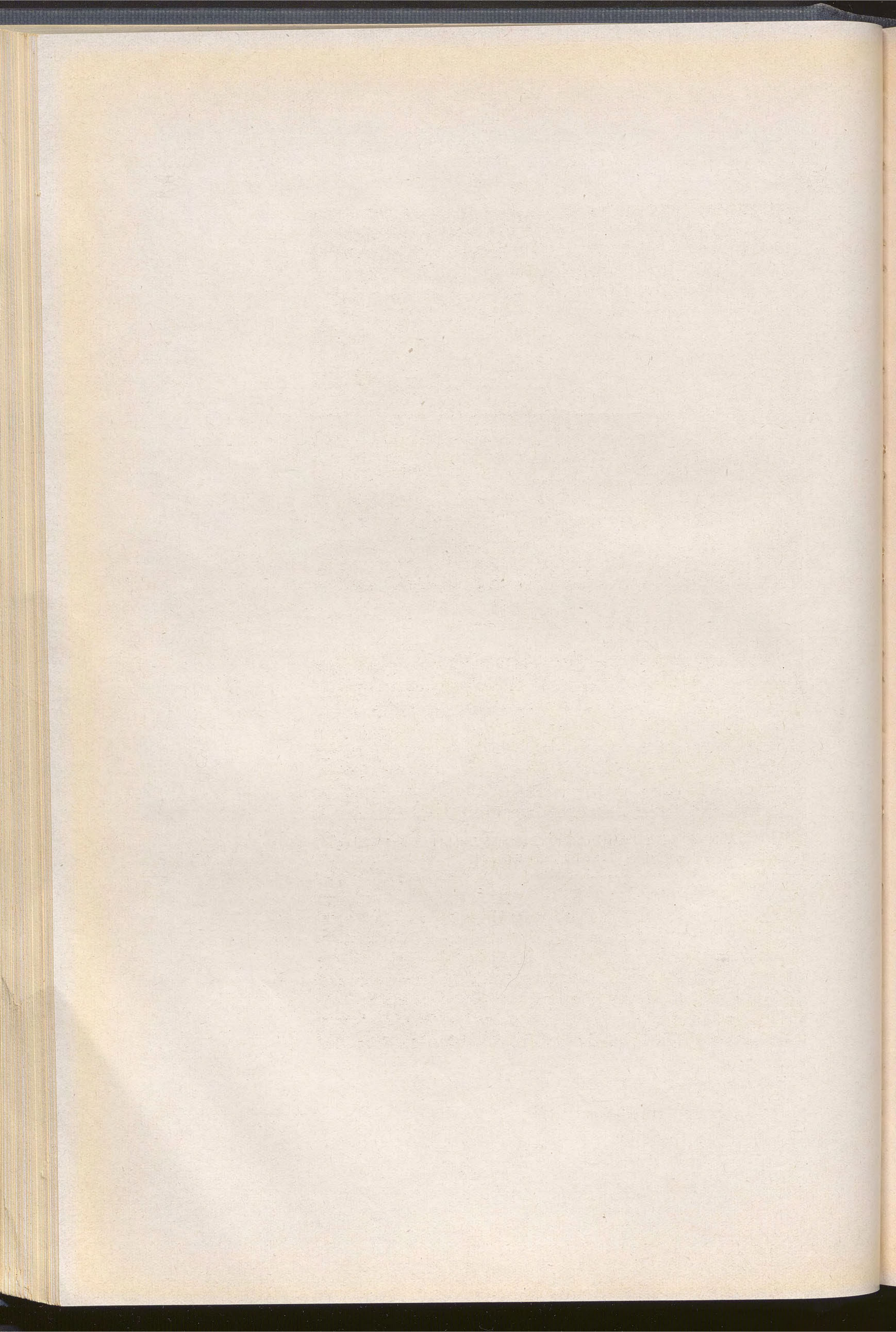
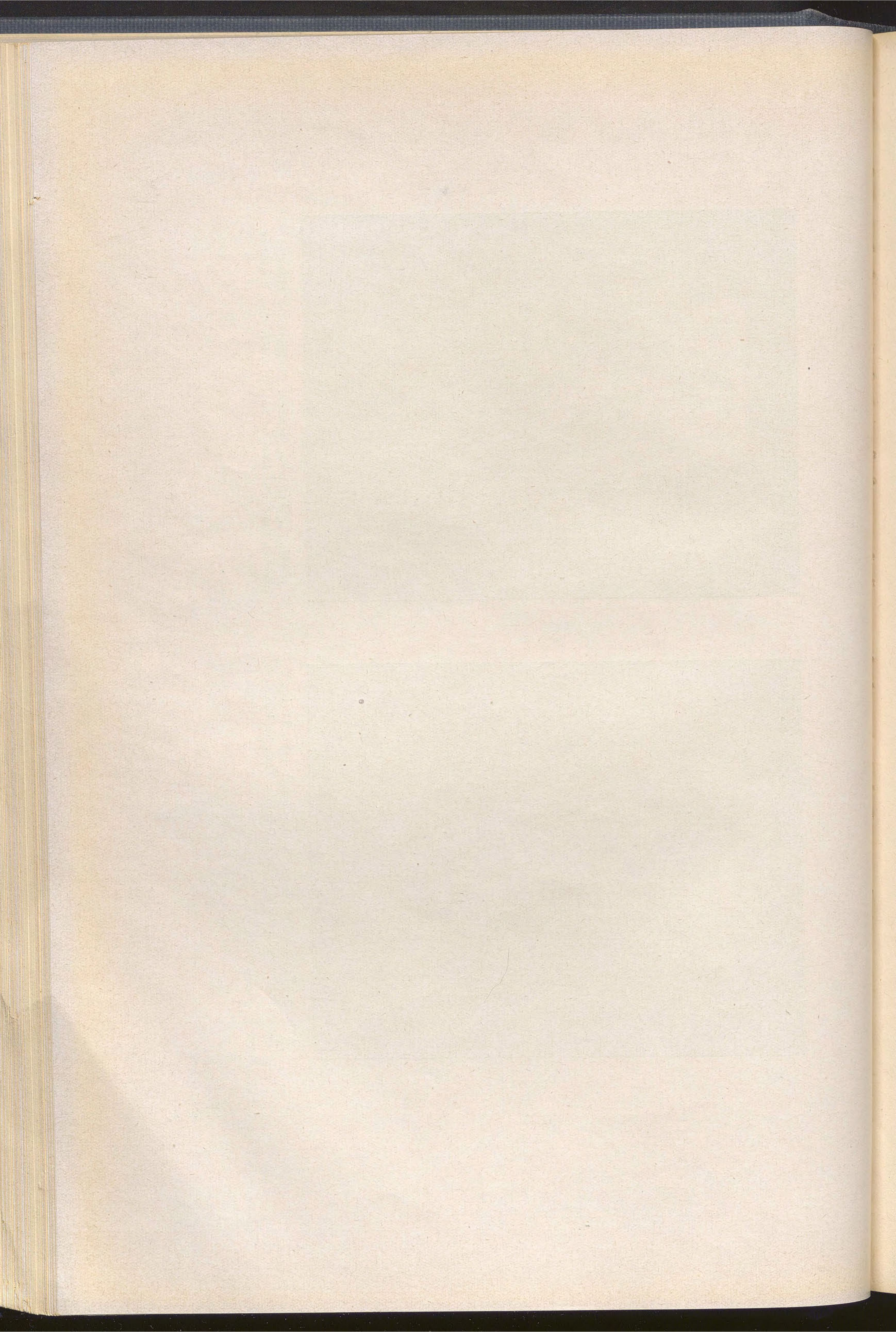




Abb. 13. Franz von Rohden. Bildnis seiner Tante Louisa.
Hamburg, Kunsthalle. Leihgabe Bernt Grönvold. Phot. Bruckmann.



Abb. 14. Franz von Rohden. Bildnis seiner Mutter.
Hamburg, Kunsthalle. Leihgabe Bernt Grönvold. Phot. Bruckmann.



Mit der Familie nach Rom 1831 zurückgekehrt, studierte er zwei Jahre bei Koch und auf der Accademia San Luca, dann trat er, achtzehnjährig, in Overbecks Werkstatt ein.

Bald entwickelte sich zwischen ihm und dem fast dreißig Jahre älteren Meister ein Verhältnis, das menschlich wie künstlerisch am besten mit hingebender Jüngerschaft zu bezeichnen ist. Das gemeinsame Band, das sich mit den Jahren immer fester um beide schlang, war eine tiefe, von Renegatenfanatismus gestärkte Frömmigkeit, die auch über das Schaffen Franz von Rohdens Macht gewann.

Eigentliche Schüler hat Overbeck nicht um sich geschart. Was er brauchte, waren Gehilfen, die ihm an seinen Werken halfen und denen er ebenso Vorbild und Lehrer wie väterlicher Freund und Berater war. In seiner Werkstatt lebte noch der Geist des Künstlerkonvents von S. Isidoro, und in ihr schaltete er wie der Abt unter den Brüdern. Die jungen Leute standen sich gegenseitig für ihre Bilder Modell und waren dem Meister behilflich beim Übertragen der Kartons auf die Leinwand oder beim Untermalen. So hat Rohden, in diesem Kreise mit zärtlicher Vertraulichkeit Cecco genannt, an Overbecks „Triumph der Religion in den Künsten", der von den Gegnern so billig verspotteten „Kaltwasserheilanstalt", fleißig mitgearbeitet und unter des Meisters Anleitung viele Kartons für die Karmeliterinnen in Le Mans entworfen, deren Ausführung in Glasmalerei den braven und unternehmenden Töchtern der hl. Theresia reiche Gaben für ihr armes Kloster einbrachte. Als Overbeck starb, trug Franz von Rohden mit drei anderen vertrauten Freunden die Bahre des toten Meisters auf den Schultern aus dem Hause zu der Grabstätte in S. Bernardo alle Terme, und dieser letzte Liebesdienst erscheint wie ein Symbol des menschlichen und künstlerischen Verhältnisses der beiden.

Zu dem Gewinn, den er Overbeck verdankte, gehört auch die Bekanntschaft mit dem zweiten großen Künstler, dem Rohdens Verehrung galt, mit Cornelius. Er nahm sie an, gleichsam als einen Glaubensartikel des Overbeckschen Bekenntnisses, und ihre Spuren lassen sich ebenfalls in dem Werke Rohdens nachweisen.

Aber gerade diese apostelartige Hingabe an zwei ihm unerreichbare Vorbilder, so sehr sie ihn menschlich ehrt und ihn unserem Gefühl nahe bringt, ist doch das beinah tragische Hemmnis seiner eigenen künstlerischen Entfaltung geworden. Beide haben ihn mehr und mehr von seiner ursprünglichen Begabung zum Studium der älteren Kunst hingelockt. Waren jene indessen stark genug, an den großen Vorbildern ihre Phantasie zu kräftigen, so fehlte bei Franz von Rohden dieser Reagenzboden. Seine anschmiegsame Natur übernahm aus zweiter Hand, was jene noch an der Urquelle geschöpft hatten. So kommt es, daß sich die Mühe nicht lohnt, Franz von Rohdens Arbeiten aufzusuchen, wo man sie in Rom noch finden könnte: religiöse Fresken in einigen jener modernen Kirchen der neuen Stadtteile, an deren frostigen Fassaden man gleichgültig vorübereilt.

Aber man täte dem Künstler Unrecht, wollte man ihn nur nach diesen Werken, in denen er als Epigone Größerer auftritt, beurteilen. Ein Blick auf die

beiden Bildnisse der Grönvold-Sammlung läßt sein Künstlerschicksal als typischen Fall erkennen. Denn so wie ihm mag es manchem ergangen sein und immer wieder ergehen, der eine ausgesprochene Begabung in den Dienst eines ihr entgegenstrebenden Zeitideals stellt und durch die besten Eigenschaften seines Charakters, fast ohne es gewahr zu werden, von sich selbst immer weiter fortgelockt wird.

Diese Bildnisse stellen seine Mutter und ihre jüngere Schwester dar, die unvermählt sich dem Rohdenschen Hauswesen eingeordnet hatte (Abb. 13, 14). Es sind Jugendarbeiten des Künstlers, in denen er, der Zwanzigjährige, ungewöhnlich reif und als vielversprechender Erbe der väterlichen Begabung in Erstaunen setzt. In ihnen lebt dieselbe von keiner Schultradition getrübte, ungezwungen sich gebende Auffassung und Darstellung der Wirklichkeit, die in den Landschaften Johann Martins frappiert. Und diese Fähigkeit, Natur rein und unverstellt im Abbild der Kunst zu spiegeln, umfaßt sowohl das Zeichnerische mit seinem Formgefühl und seinem Verständnis für organischen Zusammenhang wie das Kolorit. Aus ihren großen weißen Hauben blicken die Gesichter dieser Frauen in einem leicht gelblichen, mit zarten rosa Nuancen gemischten Fleischton, die ältere fast ganz im Profil, die jüngere in einer reichen Dreiviertelansicht. Eingehüllt in dicke dunkelbraune Wolljacken sitzen sie da und nur die farbig gestreiften Halstücher, ein Ärmelaufschlag bringt lebhaftere Töne in die vornehme Harmonie von Braun und Grau. Dann tauchen am unteren Bildrand die Hände auf in demselben etwas wächsernen Inkarnat wie die Gesichter, bei der einen beschaulich in den Schoß gelegt, so daß nur die überschneidende Rechte im Profil sichtbar wird, bei der anderen kräftig auf den Stock gestützt, an dem sie bis in ihr hohes Alter durch die Gänge und Zimmer des Hauses humpelte. In träumerischer Güte mit weichen Zügen und dem freundlichsten Ausdruck um den feingeschnittenen Mund ruht die ältere in stillgewordener Mütterlichkeit. Die Schwester ist lebhafter im Blick der braunen Augen und um den derberen Mund zuckt etwas von altjungferlicher Selbstbehauptung. Wie sicher ist das alles gefühlt, wie rein in Ausdruck und Haltung auf diese seelischen Grundtöne abgestimmt, wie geschmackvoll in der Anordnung der dunklen und hellen Flecke. Wer würde das einem jungen Maler zutrauen, ohne ihm eine glänzende Zukunft vorauszusagen?

Ergänzend zu diesen ersten starken Eindrücken treten ein paar Zeichnungen, gleichfalls Bildnisse, als weitere Belege einer ursprünglichen realistisch gearteten Begabung. Es sind: das schon erwähnte Altersbildnis des Vaters, der plastisch festgeformte Kopf Cornelius' (Abb. 15) und ein ganz zart umrissener, durch ein reizendes Lächeln heiter und sonnig wirkender Mädchenkopf — der Köchin, die ja nach italienischer Sitte zu den Familiaren des Hauses rechnet (Abb. 18). Endlich sei noch auf einen großen Frauenkopf in Kohle hingewiesen, eine junge majestätische Transteverinerin, die in ihrem schon von der Natur ins klassische stilisierten Formenadel an Feuerbach erinnert (Abb. 17).

Man erweist Künstlern, die, wie Franz von Rhoden, nach den ersten hochgespannten Erwartungen enttäuschen, einen schlechten Dienst, wenn man ihr

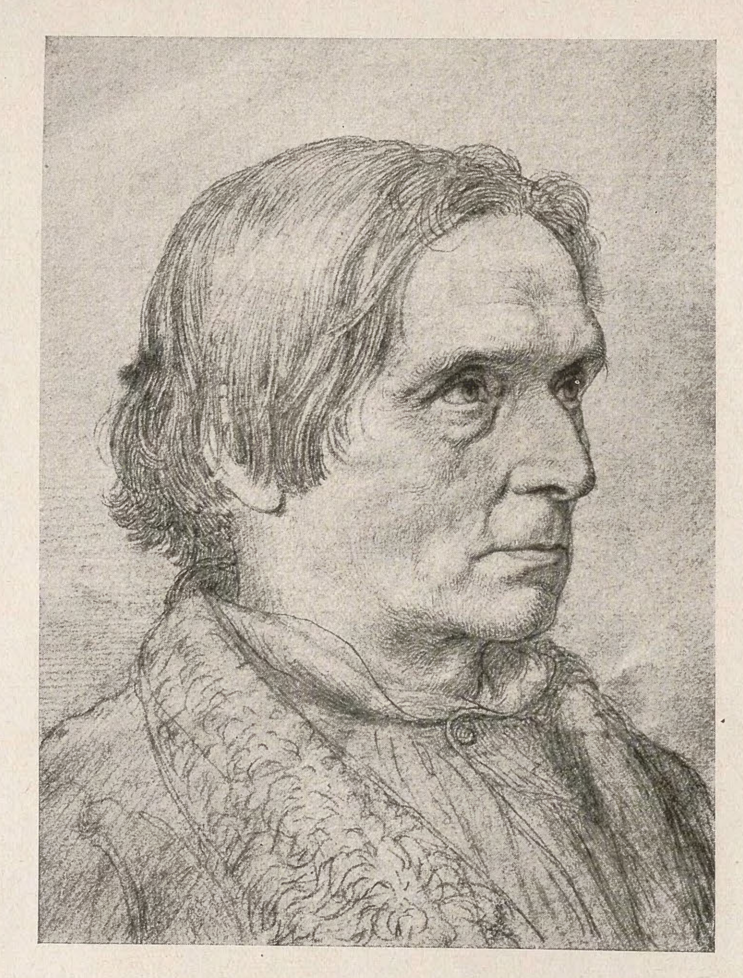


Abb. 15. Franz von Rohden. Peter Cornelius.
Hamburg, Kunsthalle. Leihgabe Bernt Grönvold.

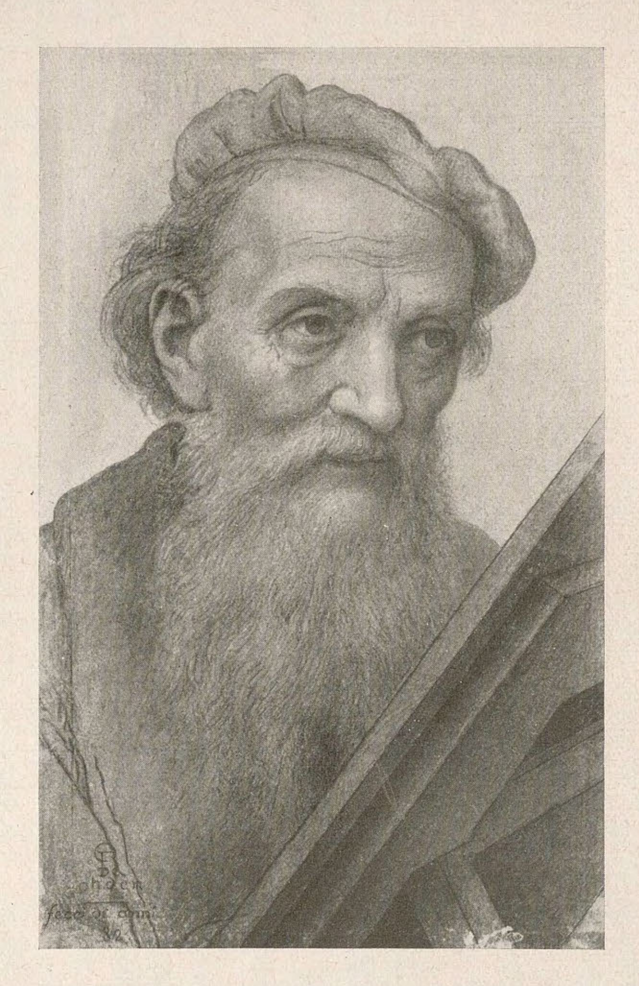
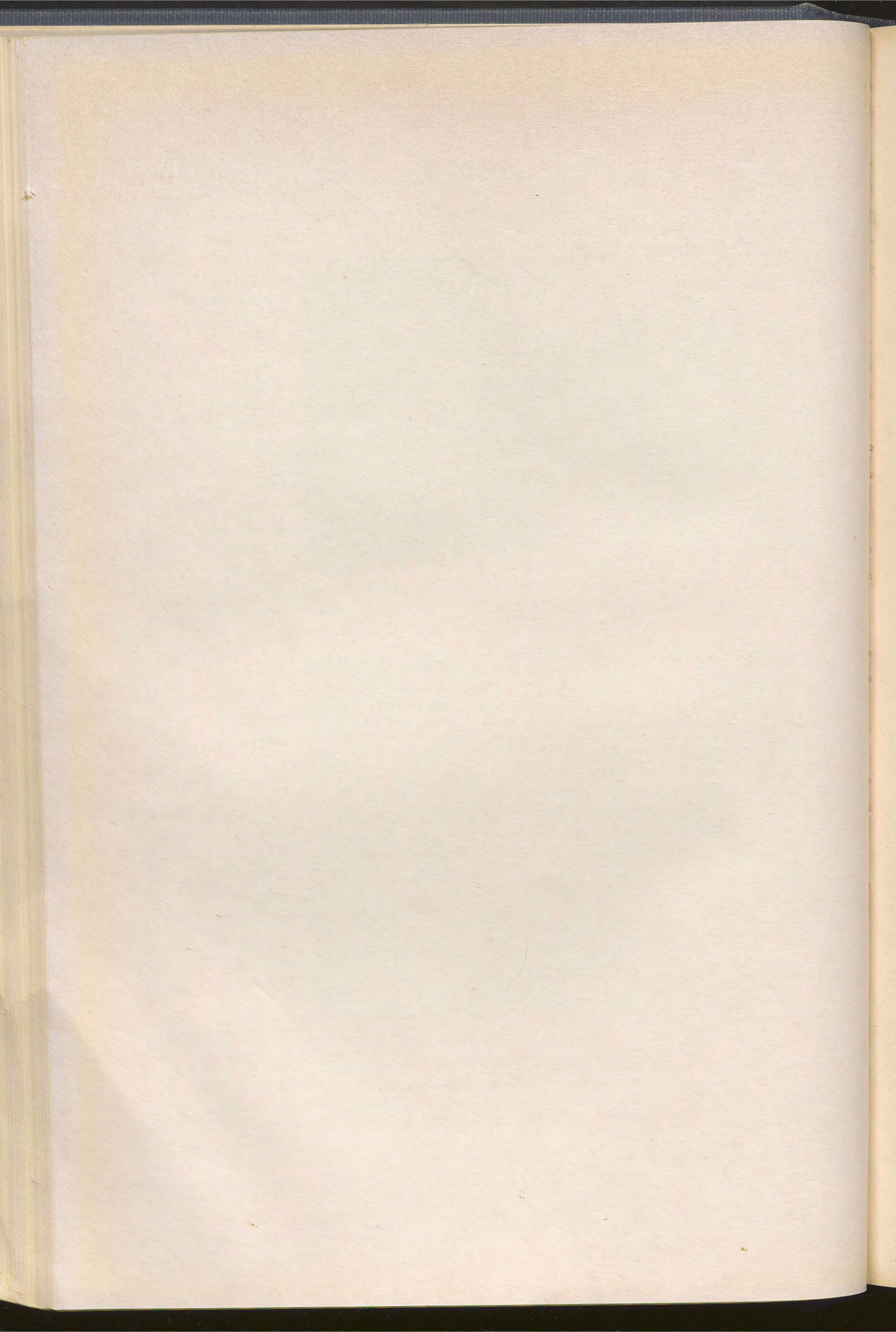


Abb. 16. Franz von Rohden. Selbstbildnis.
Nachlaß Bernt Grönvold.



Lebenswerk in ganzer Breite aufrollt. Für ihn genügen diese vorzüglichen Bildnisse, die den Werdenden schon in reifer und für seine Zeit ganz seltener Meisterschaft zeigen, um ihm seinen kunstgeschichtlichen Platz in Ehren neben dem älteren Rhoden anzuweisen.

Wenn sie im Leben innig miteinander verbunden waren, so gehören die beiden Rohden auch künstlerisch untrennbar zusammen. Und wenn ein Maler verwöhnten Geschmackes und weit ausgreifender Kennerschaft die besten ihrer Arbeiten wieder ans Licht gezogen hat, so dürfen wir sicher sein, daß es echte und lebendige Kunst war, die ihn beglückt aufmerken und verantwortungsvoll wählen ließ.

BIBLIOGRAPHISCHES NACHWORT. Diese Arbeit, schon vor mehreren Jahren unter der fördernden Teilnahme meines inzwischen dahingegangenen Freundes Bernt Grönvold entstanden, verwendet handschriftliche Aufzeichnungen, die Franz von Rohden über sein und seines Vaters Leben auf Grönvolds Bitte niedergeschrieben hat. Ergänzend für die Herkunft der Familie treten Notizen aus dem Staatsarchiv in Marburg hinzu, die mir der um die Familienforschung bemühte Herr Albert von Rohden in Berlin freundlichst zur Verfügung gestellt hat.

Die ältere, vorwiegend lexikographische Literatur (Füßli, Nagler), verzeichnet F. Weinitz in dem kurzen Artikel der Allgemeinen Deutschen Biographie, XXIX, 52. Dort fehlt indessen, was der merkwürdig oft übersehene Herman Riegel in seiner „Geschichte des Wiederauflebens der deutschen Kunst zu Ende des 18. und Anfang des 19. Jahrhunderts", Hannover 1876 S. 124 über Rohden sagt. Intime Schilderungen der Persönlichkeit Rohdens geben: Ludwig Emil Grimm, Erinnerungen aus meinem Leben, Leipzig 1911, sehr reichlich kommentiert von dem Herausgeber Adolf Stoll, Louise Seidler und Ludwig Richter in ihren bekannten Erinnerungen. Ferner: Briefe der Brüder Grimm an Paul Wigand, herausgegeben von E. Stengel, Marburg 1910, Achim von Arnim und Jakob und Wilhelm Grimm, bearbeitet von Rudolf Steig, Stuttgart und Berlin 1904, Schnorr von Carolsfeld, Briefe aus Italien (Gotha 1886) und die besonders für Franz von Rhoden ergiebige Biographie Overbecks von Howitt-Binder (Freiburg 1886). Zuverlässig wie stets, was Friedrich Noack, Deutsches Leben in Rom 1700—1900 über die beiden Rohden mitteilt.

Martin von Rohdens künstlerische Eigenart und Stellung beurteilte kurz und treffend zuerst H. v. Tschudi im Text zum Abbildungswerk über die Jahrhundertausstellung 1906, S. XVf., ausführlicher Richard Hamann, Deutsche Malerei des 19. Jahrhunderts, S. 23f. Paul Ferd. Schmidt (Deutsche Landschaftsmalerei von 1750—1830, München 1922) setzte sich neuerdings in einem besonderen Kapitel „Martin Rohden und sein Kreis" mit großer Wärme für den Meister ein und wies ihm entwicklungsgeschichtlich den rechten Platz an.

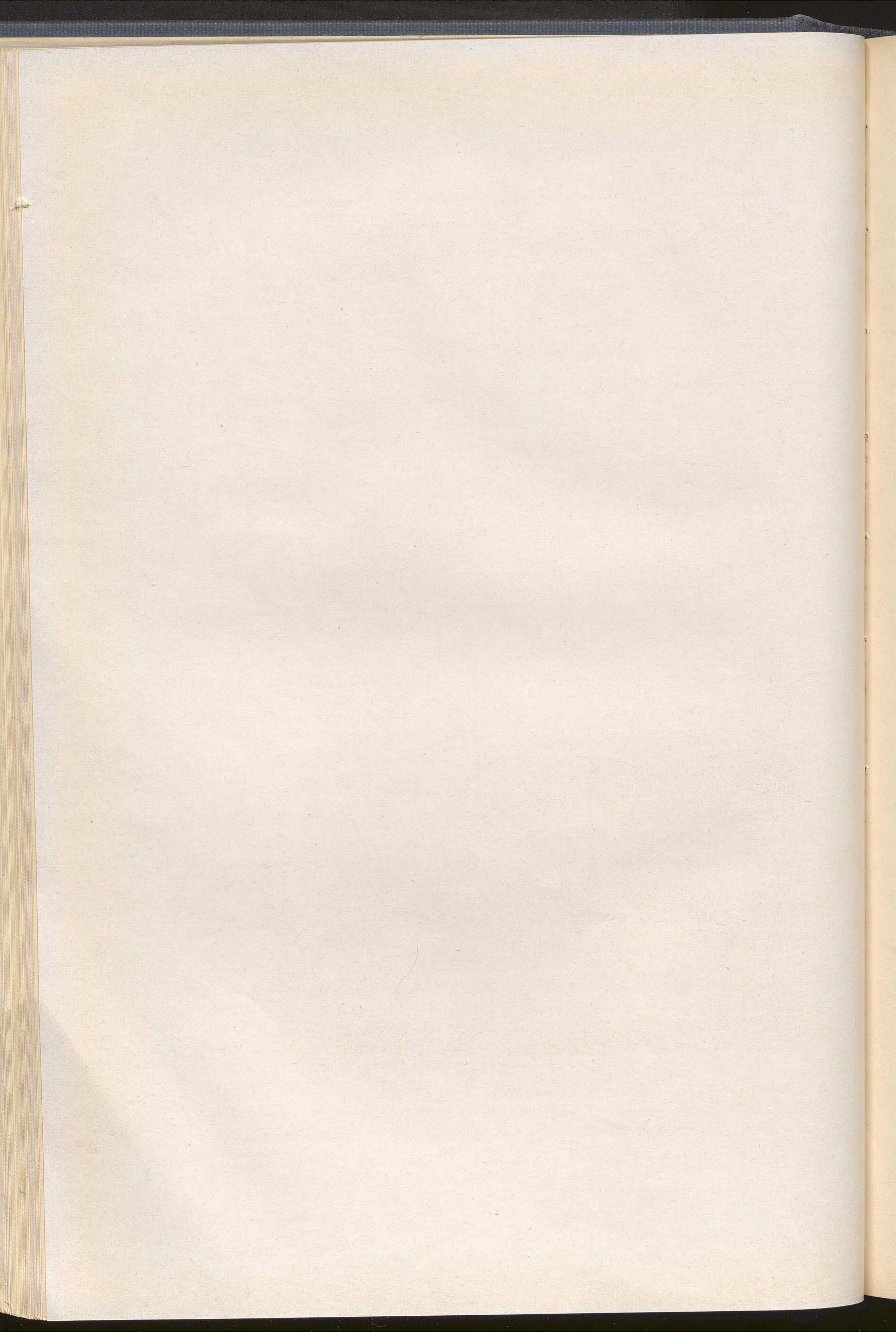
Mein Abbildungsmaterial bringt namentlich in den Zeichnungen Unbekanntes und Unpubliziertes. Ich gedenke der Stunden, in denen Grönvold und ich die 1920 noch reiche Masse der Zeichnungen sichteten. Die Ausstellung in Dresden bei L. W. Gutbier (Ernst Arnold) in den ersten Wintermonaten 1921 brachte einen Teil dieser Blätter an die Öffentlichkeit des Kunstmarktes, der andere — darin auch die gemeinsam getroffene Auswahl für diesen Aufsatz — kam bei der Ungunst der Zeiten in unzugänglichen Gewahrsam. Dadurch wurde, im Verein mit anderen Umständen, die Veröffentlichung dieser Arbeit aufgehalten. Sie kann erst jetzt in der von je beabsichtigten, würdigen äußeren Gestalt als ein Memento an den so schmerzlich vermißten Freund erscheinen.



Abb. 17. Franz von Rohden. Römerin.
Nachlaß Bernt Grönvold.



Abb. 18. Franz von Rohden. Mädchenkopf.
Nachlaß Bernt Grönvold.



BESPRECHUNGEN

ΚΤΩ ΧΡΩ Glasierter Tonbecher im Berliner Antiquarium. 81tes Winckelmannsprogramm der Archäologischen Gesellschaft zu Berlin von Robert Zahn. Mit 1 mehrfarbigen und 2 einfarbigen Lichtdrucktafeln und 5 Abb. im Text. Walter de Gruyter &. Co., Berlin 1923. 4⁰.

Wenn Robert Zahn zur archäologischen Literatur einen Beitrag liefert, dann kann man sicher sein, daß wie aus einem Füllhorn Gelehrsamkeit und Anregung ausgeschüttet wird. Es sind meist eng umgrenzte Gebiete, die dieser beste Kenner antiker Kleinkunst behandelt, aber er schürft immer in die tiefsten Tiefen und erschöpft sein Thema restlos. So ist auch die vorliegende Untersuchung lediglich einem hervorragenden Stück des Berliner Antiquariums, einem im südlichen Thrakien gefundenen, späthellenistischen, grünglasierten Tonbecher gewidmet, doch enthüllt sich dabei ein ganzes Stück griechischer Reliefkeramik und antiker Kulturgeschichte. Der Text paßt sich launig dem grotesken Bildstoff an, die zahlreichen Anmerkungen verraten eine erstaunliche Belesenheit und Denkmälerkenntnis, drei wundervolle Tafelbilder, davon eins farbig, geben das Gefäß in natürlicher Größe wieder. Auf ihm ist in Barbotintechnik, deren Eigenart Zahn anschaulich schildert, zwischen zwei burlesken, klapperdürrren Tänzern mit riesigen Phallen und spitzen Hüten ein hängendes Skelett mit einem Kranz um den Hals dargestellt und rings herum außer jenen Possenreißern noch andere Dinge, die das materielle Leben versüßen, Kranz, Flöten, Weinamphore, Lammbraten. Die Inschrift κτω-χρω gibt die Nutzanwendung, erwirb — gebrauche, lasset uns essen und lasset uns trinken, denn morgen sind wir tot. Diese künstlich gesteigerte carpe-diem-Stimmung ist den Griechen, wie Zahn ausführlich darlegt, erst in der Zeit des Hellenismus vertraut geworden, hauptsächlich wohl von Ägypten aus genährt, ebendahin weisen auch die Tänzerkarikaturen. Die Darstellung ist somit vom Nilland aus beeinflußt, das Gefäß dagegen in Kleinasien entstanden, wo überhaupt die Fabrikation dieser grün glasierten Stücke und einer ihnen nahestehenden Terra-sigillata-Gruppe heimisch war. Zahn gibt hierfür allerlei Belege. Als Beispiele bildet er eine kugelbauchige Flasche in Berlin, wieder mit allerlei Eßwaren verziert und das Relief einer köstlichen Parodie des Parisurteils ab, bei der ich nur nicht glaube, daß Hera auch noch zur Ohrfeige gegen Athena ausholt, die Geste des Kleidaufhebens ist schon wirkungsvoll genug. Gearbeitet ist der Berliner Becher etwa in augusteischer Zeit, er steht also zeitlich den berühmten Skelettbechern von Boscoreale nahe, der lateinische Name dieser zu allen Zeiten beliebten Gefäßform ist modiolus.

J. SIEVEKING.

WALTER LEHMANN, unter Mitarbeit von HEINRICH DOERING, Kunstgeschichte des alten Peru. Ernst Wasmuth A. G., Berlin 1924. 68 S., 12 farbige, 128 Lichtdrucktafeln, 63 Abb. im Text und 1 Kartenskizze; in 4⁰.

Die drei hervorragendsten alten Kulturen Amerikas, deren hochstehendes Können einen Vergleich mit den alt-orientalischen Kunstschöpfungen kaum zu scheuen braucht, die Kunst der Mexikaner, der Maya von Chiapas, Guatemala und Yucatan und der Peruaner, sind in den letzten Jahrzehnten auch in ihren Schichtungen soweit erkannt worden, daß es eine reizvolle Aufgabe wäre, eine jede zeitlich gegliedert für die Allgemeinheit zusammenfassen. Freilich ist es fraglich, ob man ein solches Werk schon eine Kunstgeschichte nennen dürfe, da noch so viele Zusammenhänge chronologisch unsicher sind. Ganz einwandfrei ist nur die Aufeinanderfolge der Mayamonumente von Chiapas und Guatemala, die nach den Inschriften auf ein relatives Alter von rund 720 Jahren zurücksehen, während der chronologische Anschluß der Maya von Yucatan an diese Zeitperiode nicht gesichert erscheint, weil die Lesung der einzigen späteren Inschrift von dort, die rund 1100 Jahre vom frühesten Mayadenkmal abstehen könnte, noch Zweifeln unterliegt. In Mexiko und Peru geht unsere chronologische Kenntnis der Altertümer je auf eine Schichtenfolge bei Ausgrabungen in San Miguel Amantla im Hochtal von Mexiko bzw. in der alten Tempelstadt Pachacamac südlich Lima zurück. Am ersteren Ort fand Manuel Gamio 1910/11 über primitiven Typen eine dicke Schicht von Altertümern der Teotihuacan-Kultur und darüber die Spuren des geschichtlichen aztekischen Mexiko, und in Pachacamac an der Küste Perus wies Max Uhle 1896 die Unterlagerung der alten Kultur von Tiahuanaco auf dem Hochland am Titicaca-See unter den Altertümern der Küste und den Resten aus der Zeit der Inca nach. Weitere, allerdings nicht

so durchschlagende Feststellungen an anderen Stellen der Küste folgten. In allen drei Gebieten führen manche Forscher den Anfang der höheren Kultur bis auf etwa Christi Geburt zurück, was von anderer Seite bestritten wird, aber sich insofern zu einer Frage von Bedeutung ausgestaltet, als neuerdings vereinzelte unleugbare Ähnlichkeiten in den drei Kulturen dazu anregen, eine Beeinflussung der einen von der anderen anzunehmen und zwar durch das ganze, mit Hinzunahme der verbindenden Zwischenglieder etwa 60 Breitengrade sich erstreckende Gebiet hin, wozu noch die Antillen und sogar das unermeßliche Tiefland im Osten der Cordillere kommen.

Das vorliegende prachtvoll ausgestattete Werk über die Kunst des alten Peru, das durch die erstmalige Veröffentlichung einer Reihe von Stücken aus der schönen Privatsammlung Gaffron, Schlachtensee, auch für den Kenner neu und reizvoll ist, zeigt trotz des Fehlens einer Reihe von Stilen deutlich, welcher Reichtum an Formen, Farben und Stilen, welche naturalistische Gestaltungskraft namentlich in der Tonplastik und -Malerei, aber auch in den Szenen auf den Geweben neben weitgehender Stilisierung und ursprünglich anmutender Geflechtsornamentik dort zu Hause ist, und wie das Material, Stein, Metall, Ton, Geflecht, Gewebe miteinander in der Gestaltung gerungen haben. Das Aufeinander und Miteinander der sich verschiedentlich beeinflussenden Lokalstile, die in die Incazeit münden und von dem Cuzcostil des Weltreiches überflutet werden, ist außerordentlich schwer zu entwirren. Es ist eine zunächst noch in den Anfängen ihrer Lösung befindliche Aufgabe. Wenn auch die Verfasser nicht in der Lage waren, das bisher bestehende Bild davon durch Spezialstudien zu fördern, so blieb ihnen doch die dankbare Pflicht, alle diejenigen, die nicht mit den einschlägigen Facharbeiten vertraut sind, in diesen ungewöhnlichen Formenreichtum und die einigermaßen gesicherten Ergebnisse darüber einzuführen. In sehr ansprechender Weise ist dieser Aufgabe der zweite Verfasser Doering gerecht geworden, der uns auf 15 Seiten schlicht und voll warmer Empfindung mit den Architekturstilen und den übrigen hauptsächlichen Typen der bildenden Kunst an der Hand der Abbildungen vertraut macht. Man sollte daher diesen Teil des Werkes zuerst lesen. Zu beanstanden wäre hier vielleicht nur die zu weitgehende Zurückführung der Kunstwerke auf die durch Höhenlage und Klima beeinflußte schaffende Psyche.

Der Beitrag des anderen Verfassers, Lehmann, auf den etwa zwei Drittel des Textes fallen, ist dagegen dem eigentlichen Zweck des Werkes fremd, weil er auf das Tafelmaterial gar nicht Bezug nimmt und deshalb ohne den Hintergrund des ganzen Werkes als besondere Abhandlung gedruckt werden könnte unter Hinzufügung der wenigen Textabbildungen, unter denen ein Hinweis auf die Textseite steht. Im Text selbst fehlt ein Verweis auf die Abbildungen überhaupt. Er ist nur dem Fachmann verständlich, der ohnehin den Inhalt der Veröffentlichungen über Peru und die übrigen Gebiete einschließlich der Museumssammlungen beherrscht, und dem daher nur manche, meist auf das gesamte amerikanische Kulturgebiet bezügliche Verwandtschaftshypothesen neu sind. Aber auch für ihn gestalten diese sich nicht genußreich, weil es sich nur um flüchtig diskutierte Möglichkeiten und Hinweise handelt, für die ein zureichender Beweis fehlt, oder die bei näherer Prüfung z. T. auf Irrtümer zurückgehen, z. T. wegen vollständigen Fehlens des Beweis- und Anschauungsmaterials unkontrollierbar sind. Diese Möglichkeiten sind aber nachher als Ergebnisse in die beiden Schemata A und B eingetragen, so daß sie dem Unbefangenen als gesichert erscheinen, während sie den Kenner gewissermaßen wie eine vorläufige private Gedächtnishilfe anmuten, um intuitive Einfälle festzuhalten und später durch Beweise zu erhärten. Wie sehr hat sich heute die wissenschaftliche Auffassung geändert, wenn solche Schemata als Ergebnisse eines Forschungsinstituts bezeichnet werden, dem man früher die Aufgabe einer sicheren, jedem als solche erkennbaren Unterlage für alle weiteren Forschungen zuwies. Wie sehr unterscheidet sich auch ein solches Verfahren von allen Arbeiten Selers, der noch in seiner hinterlassenen umfangreichen Schrift über die Gefäße von Nazca, Südperu (Gesammelte Abhdlg. IV 1923) nur auf Grund genauester Einzeluntersuchung, deren Gang jedem prüfenden Auge sichtbar ist, zu einem Ergebnis kommt. Ein Beispiel sei schon hier angeführt. In dem Schema A wird die merkwürdige Liste des Montesinos über fast 100 aufeinanderfolgende Herrscher Perus in solche des Hochlandes und der Küste zerlegt lediglich mit dem Bemerken, daß sie „kritisch" nebeneinander verteilt sind. Auf die „Kritik" würde es aber bei einer solchen Dr. Eisenbart-Kur gerade ankommen und nicht auf das unter Ausschluß der Öffentlichkeit zustande gekommene Ergebnis. Es liegt mir nun ob, einige Tatsachen anzuführen, die das Gesagte

beleuchten, das sich übrigens auch auf andere Arbeiten L.s, namentlich aus dem letzten Jahrzehnt ausdehnen läßt.

L. ist eifriger Verfechter der Vorherrschaft der mexikanischen Kultur durch deren vermeintliche Vorläufer, die mythischen Tolteken, deren Zeit er ganz willkürlich bis weit vor Christus zurückführt, obwohl die einigermaßen beglaubigten Nachrichten der mexikanischen Geschichte nur bis ins 8. Jahrhundert n. Chr. zurückreichen. Seine Hauptstütze dafür ist eine Angabe Sahaguns, daß die Bewohner Neuspaniens seit mehr als 2000 Jahren im Lande weilen, und daß Tollan vor ungefähr 1000 Jahren zerstört wurde. Sahagun schrieb im Jahre 1571, weshalb L. den Untergang des angeblichen Reiches von Tollan um 600 n. Chr. ansetzt und seine Blütezeit um 200—300 n. Chr. Die Mexikaner haben eine Periode von 52 Jahren und rechnen nach dem Vigesimalsystem, so daß als Ausdruck einer langen, nicht mehr meßbaren Zeit 20 × 52 = 1040 Jahre gelten. Infolgedessen muß man annehmen, daß die erwähnten Zahlen Sahaguns sich auf ein mythisches Ereignis beziehen und historisch nicht zu verwerten sind, am wenigsten nicht, wie L. es tut, als Unterlage weitreichender prähistorischer Untersuchungen, wo allein das Ausgrabungsmaterial und die Sprachen- und Rassenverbreitung zu reden berufen sind. Überhaupt ist bei L. die durch keine kritischen Bedenken gehemmte Verwertung mythischer Zahlen verwunderlich, wie z. B. der 20 × 5 × 20 (= 2000)-jährigen Periode des Heilbringers Bochica der Chibcha in Kolumbien, einer wohl im Zusammenhang mit dem mythischen Herrscher von Tollan, Quetzalcouatl (Federschlange) stehenden Parallelgestalt, die er seltsamerweise als historisch bedeutsam registriert (S. 22 und Schema B). Ein Volk, das mit mythischen Perioden umzugehen pflegt, setzt diese ohne weiteres auch da in Verbindung mit seinen mythischen Zahlen (4, 5, 7, 9, 13 usw.) und seinem Zahlensystem, wo ein Anlaß zu einer Datierung gar nicht gegeben ist. Das ist allgemein bekannt, und ich konnte einen Fall z. B. aus den Texten feststellen, die ich bei den eine Chibcha-Sprache redenden Kágaba aufnahm. Diese lassen ihren Urahn Seižánkua, den ersten Menschen, 2 × 9 Jahrhunderte lang von dem Feuer- und Nachtdämon Žántana verfolgen, worauf Seižánkuas Bruder Sintana ein Jahrhundert die Herrschaft besaß usw. Dabei durchdenkt L. seine „geschichtliche" Zahlentheorie so wenig, daß er das Jahr 600 auch für die Maya als wichtig bezeichnet, ohne zu erwägen, daß das Jahr 600 nur vom Standpunkt des Mayaforschers Morley und seiner Vorgänger Bedeutung hat, die die älteste Mayainschrift 96 v. Chr. ansetzen, während L. sie ins 8. Jahrhundert n. Chr. verlegt (S. 19 und Schema B). Über die summarischen Zahlenspekulationen L.s, die durch unaufhörliche Wiederholung nicht sicherer werden, muß ich im übrigen auf eine spätere eingehendere Darlegung meinerseits verweisen.

Die an sich schwierige Darstellung der verschiedenen peruanischen Stile, die der Laie, wie gesagt, aus L.s Darlegung gar nicht kennen lernen kann, wird durch den beständigen Hinweis auf angebliche toltekische Einflüsse und entfernte Ähnlichkeiten mit Funden auf dem weiten, vorhin gekennzeichneten Gebiet sehr störend unterbrochen, zumal es sich häufig um noch nicht veröffentlichtes Material oder um so generelle Andeutungen handelt, daß selbst der Kenner beider verglichenen Kulturen gar nicht weiß, worin die Ähnlichkeit liegen soll. Ich erwähne z. B. die angeblichen arawakischen Reste in Guanacaste und auf den Solentiname-Inseln in Costarica und Nicaragua, die Ähnlichkeit mit einem Teil der von Nordenskiöld in Ostbolivien gemachten Funde haben sollen (S. 21). Schon vor 10 Jahren (Festschrift zum 44. Anthrop. Kongreß in Nürnberg 1913) trägt L. dieselben Andeutungen vor und verlangt, daß wir diese ohne Vorlegung des auf seiner mittelamerikanischen Reise angeblich gesammelten Beweismaterials einfach glauben sollen. Trotzdem zieht L. daraus die weitgehendsten Schlüsse auf arawakische Einflüsse im Gebiete der Kulturvölker in Verbindung mit der Behauptung, daß sich Kolumbiens Kultur auf der arawakischen aufbaut (S. 21f. und Anm. 38, 40). Seine Annahme der ausgestorbenen Caquetio als arawakischer Vorläufer der Chibcha gründet sich im wesentlichen auf die Bemerkung Uricoecheas (Gramatica S. XVI) 1867 über zwei verschiedene, von ihm im Gebiet der Chibcha in Tunjuelo und Fontibon ausgegrabene Schädelformen, die er weiter gar nicht beschreibt, auch gar nicht mit solchen aus dem Gebiet der Caquetio vergleicht: „Mir ist es unzweifelhaft, daß die Bewohner von Tunjuelo von den Caquetio und die von Fontibon von den erobernden Chibcha stammen." Es ist also nichts weiter als eine vorgefaßte Vermutung des Finders beim Anblick zweier Schädelformen, für deren Zugehörigkeit er gar keinen anthropologischen Anhalt hat.

Ein anderes Beispiel der Art ist die Bemerkung, daß „eine kolibriverkleidete Figur aus Nazca

äußerlich Ähnlichkeit mit dem Nationalgott der Azteken, dem Sonnengott Uitzilipochtli hat (S. 39), ohne daß er es für nötig hält, diese Nazca-Figur aus einer Sammlung oder Veröffentlichung namhaft zu machen. In der ausführlichen Arbeit Selers über die Darstellungen Nazcas, die auch die Gaffronsche Sammlung eingehend berücksichtigt, findet sich eine solche Zeichnung nicht. Wo aber ausnahmsweise ein Hinweis auf eine Darstellung gegeben ist, da ist sie falsch. Siehe Anm. 64, wo es statt Abb. 427 bei Seler Abb. 38 heißen muß. Derartige unkontrollierbare Behauptungen finden sich zu Dutzenden. Sie reißen uns bald hierhin, bald dorthin durch das ganze weite Gebiet, und was dabei als bloße Möglichkeit erwähnt wird, das findet sich als scheinbar sicheres Ergebnis in der Tabelle B eingetragen.

Zuweilen zeigt es sich, daß ihn ein grober Irrtum oder eine äußerliche, nicht organische Ähnlichkeit getäuscht hat, da er sich mit Einzeluntersuchungen überhaupt nicht abgibt. L. ist z. B. mit den Darstellungen der mexikanischen Bilderschriften so wenig vertraut, daß er das landläufige Motiv der steinernen Opfermesser an der Federschlange des Vaticanus A als Maiskolben auffaßt (S. 34 Abb. 34) und nun einen federschlangenartigen Dämon von Nazca, der an seinem Leibe Maisstauden zeigt, für seine toltekische Theorie in Anspruch nimmt. Hätte L. nur das betreffende Blatt desselben Vaticanus A umgewendet, so hätte er sofort erkennen müssen, daß ein Maiskolben ganz anders gezeichnet wird. Ebenso verfehlt ist der Vergleich des Kopfaufsatzes an dem tiergestaltigen Dämon auf der Steinplatte von Chavin im nördlichen Peru mit der Tierrachenverkleidung der Gottheit auf zwei der berühmten Stelen von Santa Lucia Cozumalhuapa in Guatemala (S. 31 Abb. 34, S. 35 und Anm. 70). Im letzteren Falle sieht man den weitaufgerissenen Rachen mit den Gaumenfurchen, der ein menschliches Gesicht umrahmt, im ersteren scheint eine vielfache Wiederholung des Gesichts der Grundfigur vorzuliegen, die als Ganzes wie ein langer Tierleib wirkt. Ein ähnlicher oberflächlicher Einfall ist die Parallele zwischen den gesichtgeschmückten Vasen Cuzcos und der Chibcha, da es einen größeren Unterschied in der ganzen Form kaum geben kann.

Besonders tritt aber der äußerliche Charakter der Vergleichung in der Religion hervor, wo L. in Ermangelung von Kenntnissen durch irgendwelche intuitive Anhaltspunkte Sonnen- und Mondgottheiten sicher scheidet und Tiere, z. B. Wildkatze und Fuchs, deren Dämonennatur an irgendeiner Stelle in eine bessere Beleuchtung tritt, durch das ganze Gebiet unter demselben Gesichtspunkt zu betrachten sucht, nachdem er öfter ihr Vorkommen gewaltsam in irgendwelche, zuweilen nicht näher bezeichnete Darstellungen hineininterpretiert hat. So ist der Schöpfergott Pachacamac nach ihm ein Mondgott, weil er die Früchte gegeben hat und sein Gegner die Sonne ist (S. 17). L. begnügt sich hier mit einem Hinweis auf Carcilaso (IV S. 33—35), Madrid 1800), woraus die Mondnatur Pachacamacs „klar" hervorgehen soll, wo aber keinerlei Beweis dafür zu finden ist (S. Anm. 25, die L. hier übrigens im Text anzugeben vergessen hat.) Um für mehr Sonnengottheiten Raum zu schaffen, wird der alte Con zur Tagessonne gegenüber den späteren Jahressonnengottheiten gemacht, eine ureigene durch nichts begründete Erfindung L.s. Der Mythus von Vichama, dessen Bruder von Pachacamac zerstückelt wird, und aus dessen Gliedern die Nahrung gebenden Gewächse entstehen, spricht gegen die Mondnatur Pachacamacs und ist nicht ohne weiteres mit Thevets mexikanischem Vegetationsgott Cinteotl zu vergleichen, der sich freiwillig unter die Erde begibt und auf diese Weise zu allerhand Gewächsen wird. Doch wozu soll man derartige, von L. inhaltlich gar nicht vorgeführte Stellen voreilig diskutieren, solange an Stelle eindringender Forschung bloße Vermutungen sich breit machen und mit Angaben gewissermaßen Fangball gespielt wird, ohne die Einzelheiten festzustellen. Daß es Schöpfergottheiten, die die Welt verkörpern, ohne oder mit losen Beziehungen zu Gestirnen gibt, scheint L. ganz unbekannt zu sein.

Trotz der hypothetischen Grundlage der Abhandlung und obwohl nur vereinzelte Ähnlichkeiten zur Sprache gekommen sind, hat der Leser doch den Eindruck einer großen Sicherheit der Ergebnisse, was zum großen Teil auf die beiden Tabellen zurückzuführen ist. Die Prägung vieler neuer Ausdrücke, z. B. physiomorph, physiogen, plektomorph, plektogen usw., die den ursprünglichen und entwickelten Naturalismus, die ursprüngliche und entwickelte geometrische Flechtornamentik usw. bezeichnen sollen und nun mannigfach gekreuzt auftreten, kleiden alte Begriffe neu und erwecken den Anschein neuer Ergebnisse, obwohl sie tatsächlich nur ein philosophisches Dasein führen und zur Kenntnis der konkreten Formen nichts beitragen, da sie eine Abgrenzung in der Praxis nicht bringen. Die „unvergängliche Seele der Kultur" aber, woraus sich alle Stilmöglichkeiten entwickeln, das Protogon (S. 14), bietet dem denken-

den Leser nichts weiter als ein Wort statt eines Begriffs. Wenn L. sagt, daß die plektomorphen Muster in Peru ethnologisch das bisher Älteste sind und es auch archäologisch zu sein scheinen (S. 15), so entspricht das doch sehr wenig seiner Aufgabe, einfach darzustellen, was bisher in dieser Beziehung gefunden ist, nämlich daß die archäologisch am besten begründete Auffassung Uhles in schroffem Gegensatz zu der einseitigen Theorie von Max Schmidt steht, nach der überall Flechtmuster das Älteste sind, eine Theorie, die von Uhle für Peru zunächst mit Recht völlig zurückgewiesen wird. Sieht man sich auf solche Ausdrucksspekulationen hin, wie sie oben erwähnt sind, noch das Schema A genauer an, so wird man dort sogar die Einstellung der menschlichen Psyche auf die Kunsterzeugnisse der einzelnen Perioden von der Urzeit an genau eingetragen finden: 1. Einzelne momentane Affekte, unmittelbar individuelle Erlebnisse (Urgeschichte), 2. überwiegend gefühlsbetonte Assoziationen (Vorgeschichte), 3. mythisch symbolische Komplexe (Frühgeschichte) usw. — Im Auslegen seid frisch und munter —, legt ihr's nicht aus, so legt was unter.

Während L. bei der Beurteilung des Materials sich nur wenig durch Kritik leiten läßt, berührt der Mangel an Selbstkritik geradezu peinlich. Wie in allen seinen letzten Arbeiten, verfehlt er auch hier nicht zu betonen, daß er 1909 zuerst für Mexiko nahe der großen Pyramide von Teotihuacan den Nachweis wirklich übereinander gelagerter Kulturschichten erbracht habe (S. 12), wodurch er die allbekannten Verdienste Gamios 1910/11 für sich in Anspruch nimmt, die dieser in den Verhandlungen des XVIII. Amerikanisten-Kongresses in London 1912 (S. 180—187) niedergelegt hat. L. hat weder in dem Vortrag über seine Reiseergebnisse vor der Anthropologischen Gesellschaft in Berlin (Zeitschr. für Ethnol. 1910) noch in dem Führer zu der Ausstellung seiner Funde im früheren Kunstgewerbemuseum, noch in seinem an das Museum für Völkerkunde gerichteten Schreiben über seine Ausgrabungen in Teotihuacan irgend etwas davon erwähnt, ein Beweis, daß ihm zum mindesten ein Einblick in die Bedeutung seiner jetzt 10 Jahre nach Gamios Bericht geltend gemachten Entdeckungen damals nicht gekommen war. Auch existieren entsprechende Funde im Museum gar nicht. Ein solches Verfahren entspricht aber durchaus seiner Gepflogenheit, durch bloße Nachprüfung und Nachempfindung bekannter Ergebnisse diese sich selbst zuzuschreiben.

Alles in allem sind die Bedenken gegen L.s Arbeit so stark, daß sie das Brauchbare darin oder besser die etwaige Verwendbarkeit seiner Lesefrüchte und Studienergebnisse ganz zurücktreten lassen.

Im Grunde genommen sind dieselben Bedenken, die hier gegen L.s Beitrag in der altperuanischen Kunstgeschichte vorgebracht werden mußten, schon in der Besprechung von L.s Büchlein: Altmexikanische Kunstgeschichte (Berlin, Ernst Wasmuth A.-G. 1921) durch Hermann Beyer, Professor für Mexikanistik an der Universität Mexiko (in El Mexico antiguo II S. 50—54, Mexiko 1924) erhoben worden, einen unserer bedeutendsten Kenner der mexikanischen Archäologie. Die Übereinstimmung in der grundsätzlichen Beurteilung ist um so erstaunlicher, als Beyers Anzeige mir erst nach der Niederschrift der vorliegenden Zeilen zuging. Beyers Ansicht kann kurz in den folgenden drei Sätzen zusammengefaßt werden, die durch zahlreiche, der kleinen Schrift entnommene Beispiele belegt werden:

1. Die voreilige Anwendung des Begriffs der mythischen Tolteken als Urheber der mexikanischen Kultur auf die archäologischen Verhältnisse bringt völlig verschiedene Kunststile — z. B. den von Tula und Chichenitza einerseits und Teotitzuacan andererseits — fälschlich miteinander in Beziehung und verdunkelt den archäologischen Sachverhalt.

2. L. ist in stilistischen Unterscheidungen und Zuweisungen an sich wenig glücklich, was auf einen Mangel an Kenntnissen und an Formgefühl zurückzuführen ist. Vgl. z. B. die Trennung des Codex Fejérváry-Mayer und der Macuitscochitt-Figuren von Teotitlan del Camino.

3. Die Beurteilung archäologischer Aufeinanderfolge ist bei L. öfters unverständlich und kann leicht widerlegt werden. (Vgl. z. B. die älteren und jüngeren Pyramiden der Cindadela von Teotihuacan.)

Jedenfalls läßt auch nach Beyers Urteil die methodische und kritische Verarbeitung des Materials viel zu wünschen übrig und mahnt bei seinem Gebrauch zu äußerster Vorsicht.

K. TH. PREUSS, Berlin.

ERICH WIESE, Schlesische Plastik vom Beginn des XIV. bis zur Mitte des XV. Jahrhunderts. Leipzig 1923. Verlag Klinkhardt und Biermann. XII u. 107 Seiten mit 66 Tafeln, in 4°.

Einen Teil seiner Studien, zu denen ihm Wilhelm Pinder die Anregung gab, reichte Wiese schon

1920 als Breslauer Dissertation ein. Das Thema erwies sich fruchtbar genug, um es nicht mehr aus den Händen zu lassen, und nunmehr liegt nach jahrelanger, emsiger Weiterarbeit ein sorgfältig geschriebener, sorgfältig ausgestatteter Band vor. Er enthält auf zahlreichen Tafeln, meist nach eigenen, ausgezeichneten Aufnahmen des Verfassers, Denkmäler der schlesischen Plastik, von denen ein großer Teil bis dahin ganz unbeachtet war, und darunter befinden sich so bedeutende Qualitäten wie die kleine Kreuzigungsgruppe in der Breslauer Elisabethkirche (Dumlose-Kapelle) oder die große Kruzifixdarstellung in der Corpus-Christi-Kirche, die vergessen auf der Orgelempore stand.

Der knappe, vielleicht etwas gar zu gedrängte Text beginnt mit einem einleitenden Kapitel: „Geschichtliche Grundlagen", in dem die politische und wirtschaftliche Konstellation des Landes, vor allem sein Anschluß an das aufblühende Böhmen der Luxemburger, skizziert wird. In den weiteren Abschnitten erfolgt dann die Aufrollung des Materials teils in chronologischer Folge, teils in thematischem Zusammenschluß („Das Triumphkreuz", „Der Viereraltar"), teils in der Gruppierung um eine künstlerische Persönlichkeit (den „Dumlose-Meister"). Ein ausführlicher Katalog, der den Text von rein konstatierenden Bestandteilen entlastet, macht den Beschluß.

Bei der Durcharbeitung seines Stoffes war sich der Verfasser wohl bewußt, daß er nicht in provinzieller Enge verharren dürfe, sondern den Blick auf die gesamte deutsche Produktion zu richten habe, handelt es sich doch im 14. Jahrhundert um eine Epoche, in der die künstlerischen Verbindungsfäden noch ganz zwischenstaatlich durcheinanderspielen und eine landschaftliche Eigenart, wenn überhaupt, sich erst ganz zart abzuzeichnen beginnt. Dieser weiten Sicht dankt er so merkwürdige Zusammenstellungen wie die Kruzifixusgruppe der Dumlose-Kapelle mit dem Gekreuzigten in der Schloßsammlung zu Büdingen (Oberhessen) oder mit zwei Marienfiguren des Meisters von Eriskirch in Rottweil.

An erster Stelle war natürlich das benachbarte Böhmen zu befragen, dessen Plastik, soweit sie bis heute bekannt ist, sich der schlesischen eng verwandt zeigt. Konnte man, solange das schlesische Material noch spärlich floß, jedesmal an böhmischen Import denken, so macht es die durch Wiese dargebotene Fülle offenbar, daß — den Import im einzelnen zugegeben — in Schlesien eigene Werkstätten bestanden haben müssen. Wiese nimmt sogar für so hochstehende Stücke wie die „schönen Madonnen" von Breslau, Thorn und Bonn eine Entstehung in Breslau an, darin Pinder folgend, der in einem klärenden und weitblickenden Aufsatz im „Jahrbuch der preußischen Kunstsammlungen" 1923 diese „schlesische" Gruppe von der „südböhmischen" (Krummau, Wittingau usw.) deutlich abgrenzt. Der Aufstellungsort der Breslauer Madonna (Pinder sagt „aus der Magdalenenkirche") ist übrigens nicht bekannt; wir wissen nur, daß die Statue vor etwa 10 Jahren in einem Depôtraum des Museums im Webskyschlößchen gefunden wurde. Das Material ist gleich den böhmischen Stücken ein Kalkstein, der in Schlesien nicht vorhanden, also importiert sein müßte, und die Zusammenhänge mit der Malerei weisen gleichfalls, wie Pinder selbst hervorhebt, nach Böhmen hin. Es ist doch nicht ganz leicht, sich in Breslau, der lärmenden Kaufmannsstadt, Werke von so delikater Formengebung wie diese drei schönen Marien entstanden zu denken: eher würde man dieser Stadt die Holzmadonna aus der Elisabethkirche, heute im Altertumsmuseum, zutrauen, die sich von den „schönen Madonnen" ableiten läßt, aber alles ins Derbere zieht.

Bei der Datierung dieser „schönen Madonnen" — die Breslauer Kalkstein-Madonna setzt er schon um 1390 an — stützt sich Wiese auf die offenbare Verwandtschaft mit der Kalkstein-Pietà im Breslauer Altertumsmuseum. Sie stammt aus der 1384 erbauten Marienkapelle der Elisabethkirche und wird dort noch im gleichen Jahre in der Bestätigungsurkunde des Bischofs Wenzel als „subtile et magistrale opus" gerühmt. Der kürzlich von Demmler geäußerte Zweifel an der Identität unserer Pietà mit der urkundlich erwähnten erscheint mir bei so feststehender Provenienz des Stückes nicht berechtigt zu sein: hier ist wirklich einer der wenigen Stützpunkte für die Datierung der böhmisch-schlesischen Kalksteinfiguren gegeben. Einen zweiten macht Wiese geltend; es ist die Jahreszahl 1408 an der Tür der Filialkirche zu Irrsdorf (Bez. Salzburg), deren Marienrelief durchaus zum Typ der schönen Madonnen gehört. Scheint mir der Verfasser seine Datierungen hier mit großem Geschick zu befestigen, so schweben andere Versuche einer absoluten Chronologie mangels sicherer Anhaltspunkte doch gar zu sehr in der Luft, und wenn Wiese seine Zahlen auch mit allem Vorbedalt ausgesprochen haben will, so wäre es doch besser gewesen, dieser Unsicherheit Rechnung zu tragen und den Spielraum möglichst weit zu nehmen,

anstatt ihn, wie es Wiese tut, auf ein Jahrzehnt, ja sogar bisweilen auf ein Jahrfünft zu verengen („um 1375" die Apostel aus der Breslauer Magdalenenkirche, heute Altertumsmuseum, übrigens offenbar zu spät angesetzt).

In der Konstruktion einer bestimmten Künstlerpersönlichkeit, des „Dumlose-Meisters", hätte ich den Verfasser gern etwas vorsichtiger gesehen. Anstatt an die Kreuzigung in der Dumlose-Kapelle, von der er den Ausgang nimmt, behutsam-tastend Werk an Werk zu knüpfen, begnügt er sich hier mit einer recht summarischen Charakteristik des Meisters und schreibt ihm dann ohne genügende Begründung untereinander so verschiedenartige Stücke zu, wie die breite, kompakte Holzmadonna aus St. Elisabeth im Breslauer Altertumsmuseum, die geschmeidige und feinfältige Figur eines Bischofs ebenda und den Kruzifixus aus der Corpus-Christi-Kirche im Diözesan-Museum, der nach seiner schematischen Körperbildung und der linearen Zeichnung des Gesichts gewiß einer früheren Stilstufe angehört. Diese Einwände sollen den Wert der Wieseschen Arbeit als Ganzes nicht schmälern. Es ist ihr Verdienst, die Kunstgeschichte um ein neues und z. T. ausgezeichnetes Material, das bis dahin arg vernachlässigt war, bereichert zu haben, und seine Durcharbeitung offenbart eine ernste und echte Forscherpersönlichkeit, deren weiteren Äußerungen man mit Vertrauen entgegensehen kann.

FRANZ LANDSBERGER.

WILHELM PINDER, Die deutsche Plastik des fünfzehnten Jahrhunderts. München, Kurt Wolff Verlag, 1924. 42 Seiten und 105 Tafeln in Lichtdruck, gr. in 4°.

Dieser hervorragend gut ausgestattete und mit trefflich gelungenen Tafeln versehene Band, der keineswegs teuer ist, verdankt seine Entstehung offenbar der besonderen Gunst, der sich die ältere deutsche Plastik seit einigen Jahren bei dem künstlerisch interessierten Publikum erfreuen darf. Für dieses ist er anscheinend in erster Linie bestimmt, aber auch der Wissenschaft kommt er nicht unerwünscht. Viele eilfertige Veröffentlichungen verwandter Art aus der Feder halbkundiger Literaten haben als Schrittmacher gewirkt, nachdem der Verlag Langewiesche im Jahre 1909 in einem schmalen und sehr viel bescheideneren Bändchen seiner „Blauen Bücher" mit Erfolg den ersten Versuch gewagt hatte, weitere Kreise für dies so lange vernachlässigte Gebiet zu erwärmen. Einige altbekannte Werke aus Nürnberg, der Sterzinger Altar, die Blutenburger Apostel, Erasmus Grasser, Tilman Riemenschneider, Veit Stoß und Adam Krafft repräsentierten bei Sauerlandt das plastische Schaffen des fruchtbarsten Jahrhunderts deutscher Kunst. Seitdem hat die Vertiefung unserer Kenntnisse auf Grund meist viel zu wenig beachteter Arbeiten hingebender Einzelforschung eine Umwertung herbeigeführt, deren Bedeutung und Ausmaß nunmehr Pinders wesentlich auf erlesen schöne Abbildungen gestellter Band bequem zu überschauen gestattet.

Für die ersten Jahrzehnte des fünfzehnten Jahrhunderts ist es vor allem die Kunst in den östlichen Grenzmarken des Reiches, in Böhmen, Schlesien, an der Küste und in Österreich, sodann die Tonplastik des Mittelrheins, die neu in unseren Gesichtskreis getreten ist und schöpferische Meister am Werke zeigt. Bayern, Schwaben, Franken, namentlich der Oberrhein, scheinen — soweit die erhaltenen Denkmale ein Urteil zulassen — mehr im Hintergrund zu stehen oder in ihren besten Leistungen entweder mit dem großen südostdeutschen oder einem vorläufig schwer abgrenzbaren westlichen Kunstkreise verbunden. Es ist die Periode, in der an die Stelle der bis dahin herrschenden Bauplastik in Stein die feinere und reichere Kunst des eine eigene Werkstatt leitenden Meisters tritt, der das weiche Material des Holzes oder auch des Tones bevorzugt und dem nun die dankbare Aufgabe der inneren Ausstattung des Gotteshauses zufällt. Für zwei in dieser Zeit besonders beliebte Darstellungen, die „Schöne Madonna" und die „Pietà", beide in rauschend üppigem, aber weich ponderierendem Faltenstil, hat Pinder selbst in Einzeluntersuchungen mit feinfühliger Hand die vielfach sich kreuzenden Fäden geschichtlicher und formaler Zusammenhänge bloßzulegen sich bemüht. Es sind Dinge, von denen man vor 20 Jahren kaum etwas wußte. Wie im 4. und 5. Jahrzehnt die eckig gebrochene Linie den Gewandstil ergreift und den gesamten Aufbau der Figur mit innerlich erregtem Leben erfüllt, dafür fehlen uns zwar nicht die Beispiele, wohl aber klare historische Erkenntnisse. Multscher bleibt die markanteste Persönlichkeit dieser Stilphase, die schließlich im schwäbischen Stammesgebiet in der Werkstatt des älteren Syrlin Arbeiten voll beseelter Größe hervorbringt. Gleichzeitig schafft zunächst in Trier, dann am Ober-

rhein und endlich in Wien Nicolaus Gerhart von Leyen, der bei Pinder aber entschieden zu kurz kommt: schmerzlich vermißt man das Straßburger Epitaph von 1464 oder den Baden-Badener Kruzifix. Seine Figuren und Büsten sind von ganz neuen Impulsen drängenden Lebenswillens erfüllt. Nicht nur am Oberrhein, sondern weit darüber hinaus ist er der Vater jener Spätgotik, deren stürmisches Temperament die 70er und 80er Jahre kennzeichnet. Es war das Verdienst des allzu früh dahingeschiedenen Max Loßnitzer, einige der charaktervollsten Künstler aus der Gerhartschen Gefolgschaft der Vergessenheit entrissen zu haben. Vor allem verdanken wir ihm den Hinweis auf den Nürnberger Simon Lainberger, der nun auch bei Pinder den rechten Platz erhalten hat. Seiner Nähe entstammt der Meister des Lautenbacher Altars, gleichzeitig mit ihm oder wenig später schaffen der Münchener Erasmus Grasser und ungleich bedeutendere Künstler, die wieder im Südosten geboren sind oder dort zunächst Wurzel schlagen: Michael Pacher, der Meister des Kefermarkter Altars, und der junge Veit Stoß. Mit dem Blutenburger Meister, dem jungen Riemenschneider, und vor allem mit Hans Seyfer von Heilbronn legt sich der Sturm, man wittert in einzelnen Werken Renaissanceluft, besonders in der großen Madonna des Kilianaltars von 1498. Es ist noch nicht das Ende der deutschen Plastik, aber eine entschiedene Caesur wird fühlbar, die nächsten 30 Jahre sollen entscheiden, ob die große Leistung des 15. Jahrhunderts ein Anlauf oder ein letztes Aufraffen der besten Kräfte bildnerischen Könnens in Deutschland war.

Pinders Text ist sehr kurz — nur 34 mit großen Lettern allzu feierlich gedruckte Seiten — mehr rauschendes Präludium, als wirklich klärende Begleitung, improvisierend und doch weitausgreifend, reich an Tönen und Melodien, aber es fehlt das führende Thema; die große Linie geschichtlichen Geschehens versinkt in einer leicht manerierten Ausdrucksweise, nicht ohne Bedauern sieht man, wie der klare Stil der „Würzburger Plastik" und des „deutschen Barock" sich selbst ins Barocke wandelt — vielleicht ein literarischer Genuß für den, der weniger die Sache als eine sich selbst liebende Wortkunst sucht. Es scheint, daß schlichte Sachlichkeit den Weg zum Ohr der Deutschen nicht mehr findet. Trefflich ist die Auswahl und Anordnung der Tafeln, wenn man es geschichtlich für zulässig erachtet, das einzelne Kunstwerk losgelöst aus seinem Zusammenhange so in den Vordergrund zu stellen, wie es hier geschehen ist. Ich vermisse einige Gesamtaufnahmen der großen Altäre, die sie in ihrem ganzen Aufbau innerhalb des Raumes zeigen, für den sie bestimmt sind; ich vermisse ferner dieses oder jenes Figurenportal, denn auch hier gibt es recht bezeichnende Dinge für den spätgotischen Formwillen, wie etwa die Laurentiustür des Straßburger Münsters. Die Vorstellung der Laien, für die das Werk doch in erster Linie bestimmt scheint, dürfte durch den hier vertretenen „Museumsstandpunkt" zuweilen vom richtigen Wege abgelenkt werden.

GALL.

MAX GEISBERG, Die Anfänge des Kupferstichs. „Meister der Graphik" Bd. 2. Zweite erweiterte Auflage. Leipzig. Klinkhardt & Biermann. 81 Seiten und 74 Tafeln, in 4°.

Es ist gewiß ein erfreuliches Gefühl, einen solch wichtigen Gegenstand wissenschaftlicher Forschung, wie die Inkunabeln des Kupferstiches es sind, in den besten Händen wohl aufgehoben zu wissen, und ein so feinsinniger Kenner wie Max J. Friedländer darf wohl mit einem solch liebenswürdig feingeschliffenen Schlagworte wie dem der „Geheimwissenschaft" zwischen Lehrs und Geisberg (vgl. die Besprechung von Geisberg, Kupferstiche der Frühzeit, im Jahrbuch für Kunstwissenschaft 1923), zu dem sich die Erforschung ihres Spezialgebietes allmählich entwickelt habe, das Dargebotene ad acta stellen. Aufs höchste zu bedauern aber wäre freilich, wenn durch diese Festlegung gewissermaßen ein Gehege um jenes Gebiet gezogen würde, durch das befriedigte Anerkennung und scheue Ehrfurcht nicht mehr zu dringen wagten und die Beschäftigung mit ihren Arbeiten also gewissermaßen nur Privatsache der beiden Gelehrten bleiben würde. Gerade anläßlich des Erscheinens der zweiten Auflage des ersten Teiles von Geisbergs „Anfängen des Kupferstichs" kann das Studium jener Geheimwissenschaft nicht genug empfohlen werden und vor allem sei es gerade an Hand des Meisters den Lernenden und Strebenden, sowie ernsten Kunstfreunden warm ans Herz gelegt; es ist eine hohe Schule des Sehenlernens, wissenschaftlicher Methode und Selbstzucht, wie sie besser und eindringlicher nicht gelehrt werden kann. Der Einblick in den ganzen Gang der Forschung von Lehrs' vorbildlicher Bereitstellung des Materials und seinen feinsinnigen Charakteristiken an über die verschiedenen eindringenden Einzelstudien Geisbergs und die erste Auflage seiner „Anfänge" bis zu dem jüngsten stattlichen zusammenfassenden

Bande gewährt außer den vielseitig bedeutsamen Ergebnissen eine ganz besondere Anziehung und nicht zum wenigsten gibt das in wahrhaft kollegialem Solidaritätsgefühl selbstlos nur vom Interesse der Sache geleitete Zusammengehen beider Forscher, die sich in vielen Dingen aufs glücklichste ergänzen, einen geradezu vorbildlichen Eindruck, wie er angesichts der leider in der Wissenschaft mitunter fast für methodisch unerläßlich erachteten persönlichen Streit- und Angriffslust besonders wohltuend wirkt.

Ungemein reizvoll gestaltet sich überdies ein Vergleich der beiden Auflagen von Geisbergs Buch, zwischen denen 14 Jahre der Weiterarbeit und des Ausreifens liegen, die in reichem Ausströmen sich geltend machen: nirgends finden wir ein bloßes Abschreiben des früher Gegebenen, überall ein erneutes Durchdringen, das auch in größerer Prägnanz des Ausdrucks sich zeigt, wie denn die knappere, ausgeglichenere, gedrängt gehaltvolle Fassung der Einleitung mit ihren wichtigen allgemeinen Gesichtspunkten, der Erörterung technischer Fragen und kulturgeschichtlicher Beziehungen als ein ganz prachtvolles Stück mustergültiger Reife sich darstellt. Die Fülle neuer Einzelergebnisse hat sich für die übrige Darstellung von größter Wichtigkeit erwiesen: das ganze Bild ist klarer, straffer, einheitlicher geworden. Ein enger, vielfältig verschlungener Zusammenhang aller Erzeugnisse des frühesten Kupferstiches tritt vor allem lehrreich hervor und läßt nunmehr anschaulich erkennen, wie den wenigen, wirklich künstlerisch Schaffenden die Nachahmer und Kopisten folgen.

Mußte auch das Werk des Meisters der Spielkarten erhebliche Abstriche erfahren, seine „Meister"stellung ist ihm unbenommen geblieben, tritt sogar eher noch schärfer hervor, wie auch vor allem die neu eingefügte Würdigung des Schweißtuches Christi den tiefen Gehalt dieses wohl künstlerisch stärksten Blattes in feinster Stilanpassung aufs glücklichste vermittelt und überall ein Ausgleich zwischen forschendem Arbeiten und veranschaulichender einführender Darbietung gewonnen ist, der in noch fortschreitendem Maße im Vergleich zur ersten Auflage, einer neuen Freiheit und Reife gegenüber dem Gegenstand entsprechend, den besonderen Reiz der Geisbergschen Darstellung ausmacht.

Durch neue gewichtige Zuweisungen, vor allem der Goldschmiedewerkstätte des hl. Eligius und des großen Bildnisses des hl. Bernhardin von Siena, tritt der Meister des Bileam, der bereits mit der Reihe der feinen kleinen, ihm von Lehrs zugeteilten Blättchen zu den reizvollsten Erscheinungen unter den Stechern der Frühzeit gehörte, an Bedeutung unmittelbar neben den Meister der Spielkarten. Auch die Heimat soll er nunmehr nach Geisbergs neuesten Darlegungen, die sich an die oberdeutsche Umschrift eines Teigdruckrahmens knüpfen, mit jenem teilen, obwohl gerade hier bei der Unstimmigkeit von dessen gar weltlichem Inhalt mit dem eingerahmten Heiligenbilde letzte Widersprüche nicht behoben zu sein scheinen und auch die Frage, die auf der Eligius-Darstellung das in der Goldschmiedewerkstätte so ungewöhnliche Wappen der Malergilde aufgibt (vgl. „Kupferstiche der Frühzeit", S. 44) keineswegs gelöst wird.

Zeitlich vielleicht sogar an erster Stelle stehend, ist ferner der Meister des Kalvarienberges mit einem durch den Nachweis von Kopien verlorener Originale wesentlich erweiterten und vielseitig bedeutenden Werk den „Meistern" anzureihen, in der neu gegebenen Charakteristik wird seine künstlerische Persönlichkeit nunmehr weitaus lebendiger. Wichtig erscheinen seine Einflüsse auf den Meister E. S., die bereits Lehrs betonte, bedeutsam für die Bestimmung seiner Heimat die Beziehung zu dem etwa in der Gegend von Neuß tätigen Meister der Weibermacht, der jetzt als Aufstecher einer seiner Platten nachgewiesen wird, so daß die frühere Annahme seiner französisch-burgundischen Herkunft dadurch eingeschränkter erscheint: für die Südniederlande sprechen dieselben Hinweise auf Stilelemente und charakteristische Wirklichkeitsempfindung, die Geisberg jetzt im Anschluß an Winklers Ergebnisse für die Malerei nachdrücklich bei dem fast noch altertümlicher wirkenden Zeitgenossen, dem Meister des Todes Mariä betont. Für diesen führen die neuen Ergebnisse ebenfalls durch weitere Zuweisungen und Erkennen verschollener Originale vor allem im Werk der Meister der Liebesgärten und der Weibermacht zu einer wesentlich bedeutsameren Stellung, so daß er als Stecher der ersten Genredarstellungen, wie schon des ersten Profanbildes, trotz seiner Schwächen seinen Platz neben den Meistern behauptet.

Es schließt sich dann die Reihe der Kopisten an: unter ihnen an erster Stelle der nunmehr sehr klar herausgearbeitete und anschaulich charakterisierte Meister der Weibermacht, der nicht mehr so völlig im Gefolge des Spielkartenmeisters erscheint, wie als Meister von 1462 in der ersten Auflage und in Geisbergs Ausgaben seines Kopienspiels (Straßburg 1918), wo sogar noch die Möglichkeit eines

Werkstattzusammenhanges angedeutet war, sondern dem zahlreich auch die Anleihen bei anderen Meistern, insbesondere dem des Kalvarienberges und anderen niederländischen, nachgewiesen werden, wobei es sich hier als ganz besonders lehrreich und interessant erweist, wie die Erkenntnis charakteristischer Eigentümlichkeiten der benutzten Vorlagen und zugleich scharf hervortretender Kennzeichen der persönlichen Arbeitsweise und selbständiger Zutaten und Erfindungen vermittelt wird.

Weit mehr schließt sich der Meister der Nürnberger Passion dem Spielkartenmeister an, dem auch seine technische Zartheit und Sorgfalt nahestehen, wenn er auch gelegentlich andere Vorlagen kopiert, insbesondere wiederum den Meister der Weibermacht (sollte eine Bekanntschaft mit dem Meister des Kalvarienberges nicht vielleicht nur indirekt durch jenen vermittelt sein?), auch Frühwerke des E. S., wie sie ja auch dem Spielkartenmeister selbst vorlagen. Nur für die größten seiner Stiche G. 1 und 3, in denen Lehrs sehr ansprechend Reste einer Folge des Marienlebens vermutet, sind befremdlicherweise keine Vorbilder nachzuweisen: wäre hier nicht angesichts der Tatsache, daß der Stecher sonst mit Vorliebe seine Vorlagen verkleinert, sowie nach der ganzen Gesamthaltung der Bilder einmal auf Kopien nach Gemälden von Altarflügeln zu schließen?

Auch beim Meister von 1446 sind die Einflüsse des Spielkartenmeisters jetzt schärfer gefaßt durch den Nachweis einiger Entlehnungen, außerdem sind aber als besonders bedeutsam auch solche aus der Passionsfolge des Meisters E. S. erkannt, worauf nunmehr die Anläufe zur Ausgestaltung des Hintergrundes zur Landschaft zurückgeführt werden und für den E. S. wiederum ein wichtiger früher Datierungsanhalt gewonnen ist.

Von den Niederländern sinkt der Meister der Liebesgärten, dessen Werk schwere Abstriche erfahren mußte, während der Rest im wesentlichen auf Vorlagen des Meisters des Todes Mariä zurückgeführt werden konnte, aber auch gelegentliche Benutzungen anderer Stiche nachgewiesen wurden, zum künstlerisch völlig unbedeutenden Kopisten herab. Seine Tätigkeit ist jetzt für die fünfziger Jahre anzunehmen, auf deren zweite Hälfte noch verschiedene seiner Vorlagen weisen, während die bisherigen Gründe zu früherer Ansetzung nur den verschollenen Originalen des Meisters des Todes Mariä zugutekommen.

In Zusammenhang mit den primitiven Stechern steht jetzt auch der in der ersten Auflage noch nicht berücksichtigte Meister der Bandrollen, seit nämlich eine kleine Gruppe von Werken, zumeist Kopien nach dem Meister der Weibermacht, als Frühwerke dieses kümmerlichsten aller Stecher des 15. Jahrhunderts erkannt wurde.

Von einzelnen Vorlagen, die er anderen der frühen Stecher in seinen Arbeiten lieferte, abgesehen, steht der Meister der Berliner Passion am meisten abseits, an künstlerischer und vor allem technischer Qualität aber sowie als erste greifbare geschichtliche Persönlichkeit unter den Kupferstechern der Frühzeit wiederum von besonderer Bedeutung: es bleibt zu bedauern, daß Geisberg trotz der so überaus gewichtigen. Ergebnisse hier auch seiner archivalisch-historischen Forschungen, die gegenüber der ersten Auflage ebenfalls noch glücklich ergänzt und vermehrt werden konnten, die letzte Folgerung, den Meister nunmehr auch bei seinem Namen Israhel van Meckenem d. Ä. zu nennen, nicht gezogen hat, — die Unterscheidungen zwischen Vater und Sohn sind der Kunstgeschichte doch wahrlich geläufig genug, als daß sie allzu umständlich erscheinen dürften? Die Besprechung seiner Werke zeigt im Vergleich zur ersten Auflage ein erneutes tieferes Erfassen und kommt zu einer chronologischen Ordnung, die den Entwicklungsgang des Meisters in überzeugender Weise erkennen läßt.

Noch sei einiger wertvoller Anregungen gedacht zu lebendiger, weiterer Auswertung der „Geheimwissenschaft". Es wäre sehr zu begrüßen, wenn der schon in der ersten Auflage gebrachte, leider bisher anscheinend ungehört verhallte Aufruf zur Untersuchung der Goldschmiedearbeiten im Zusammenhang mit den doch ebenfalls als Erzeugnisse der Goldschmiede in Betracht kommenden frühen Stichen einmal die gehörige Beachtung fände (vgl. S. 8—10), dazu die Anregungen zu archivalischen Nachforschungen (vgl. S. 17 oben) und Betrachtung der Darstellungseinzelheiten (vgl. S. 17 unten) eingeleitet würden und vor allem die besonders dankbare Aufgabe der Heranziehung der zeitgenössischen Miniaturmalerei (vgl. besonders S. 67) ihren Bearbeiter fände.

Mit Spannung darf man dem zweiten Bande der Neuauflage über den Meister E. S. und dessen Zeitgenossen entgegensehen; möchten weitere sich anschließen zur einheitlichen Abrundung des Bildes

für das gesamte 15. Jahrhundert, denn wir wollen hoffen, daß jene wie Abschiedsworte vom alten Arbeitsgebiet klingende Vorbemerkung in Geisbergs „Kupferstiche der Frühzeit" keine Geltung gewinnt und ein Teil der reichen Arbeitskraft des Verfassers trotz allem seiner — „Geheimwissenschaft" erhalten bleiben möge. HILDEGARD ZIMMERMANN.

JAKOB ROSENBERG, Martin Schongauer — Handzeichnungen. — München, R. Piper & Co., 1923; 43 Seiten und 50 Abbildungen, in 8°.

Der Verfasser dieser willkommenen Publikation hat sich in seiner Doktorarbeit um Schongauers Zeichnungen aufs ernsteste bemüht, läßt aber hier den Leser nicht teilnehmen an den Sorgen der Ermittlung, sondern bietet das Ergebnis mit überlegen belehrender Darstellung. Von dem Standpunkte, den er sich schwer erkämpft hat, überblickt er den Bestand, wählt, urteilt und ordnet mit besonnener Sicherheit. Die zeitliche Folge der Schongauerschen Kupferstiche, die vergleichsweise leicht zu erkennen ist, steht ja nach mehreren Ordnungsversuchen ziemlich fest und bietet eine Treppe, auf deren Stufen die wenigen Zeichnungen ihre Plätze erhalten.

Max Lehrs hat 1914 den Versuch unternommen, die Zeichnungen Schongauers zu katalogisieren (Mitteilungen aus den sächsischen Kunstsammlungen II, S. 6—17). Er hat 23 Originale — einige davon freilich mit leichten Zweifeln — anerkannt. Rosenberg fügt zwei echte Blätter hinzu, das Brustbild eines Mönchs in der Sammlung Friedrich August zu Dresden und den Engel im Berliner Kabinett, er streicht aber 11 Blätter, dabei die in Basel. In fast allen Fällen scheint mir die Ablehnung berechtigt zu sein. Nur in bezug auf den Engel in München, auf das schlechterhaltene Brustbild eines Mädchens im Dresdener Kabinett, sowie auf die beiden weiblichen Heiligen in Berlin möchte ich für milderes Urteil plädieren.

Als echt bleiben bestehen 3 Zeichnungen in Berlin, je 2 in der Sammlung Friedrich August, in den Uffizien und in Kopenhagen, je eine im Dresdener Kabinett, im Louvre, in Oxford, in Rotterdam und beim Fürsten Liechtenstein.

Nach diesen anerkannten Blättern sind viele bemängelte reproduziert, dabei alle, die Lehrs noch aufgenommen hat.

Der Text enthält einleitend Ausführungen über des Meisters Stellung im Zusammenhang der Entwicklung, über seine Kupferstiche, die Wandlung seiner Kompositionsweise und Formensprache. Dem so vorbereiteten Leser werden die echten Zeichnungen in der Folge der Entstehung vorgeführt, schließlich die verworfenen kritisiert.

Bedeutsam ist der Nachweis, daß die Louvre-Zeichnung des Weltenrichters genau kopiert ist nach der Mittelfigur in Rogiers Altar zu Beaune. Den Schluß aus dieser Beobachtung, daß Schongauer in Beaune gewesen sei, halte ich nicht für zwingend. Er könnte wohl in den Niederlanden, etwa in Rogiers Werkstatt, nach einer Zeichnung oder nach einer Replik gearbeitet haben. Dies ist die zweite nachweisliche Beziehung zwischen Rogier und Schongauer, da der Christus in Halbfigur in Florenz, den Rosenberg anerkennt, sicherlich auf den Brüsseler Meister zurückgeht (s. meine Bemerkungen in der Zeitschrift f. b. Kst. 1915, S. 105ff.).

Merkwürdigerweise sind nun die beiden Zeichnungen in London, die wegen ihrer Signaturen und Datierungen (1469) früh beachtet worden sind, verfeinerter Kenntnis zum Opfer gefallen. Lehrs hat bereits sehr scharfsichtig den stehenden Christus Dürer zugeschrieben. Rosenberg bringt den Mut auf, das Mädchen am Feuer ebenfalls auszuscheiden. Sollte auch dieses Blatt eine Kopie sein, die Dürer als Knabe nach einer Schongauer-Zeichnung ausgeführt hat? Im wesentlichen dürfte Rosenbergs Liste als das Resultat feinfühliger Stilkritik bestehen bleiben. Viel wird nicht hinzugefügt werden können. Zwei Zeichnungen, die ernstlich als Originale von der Hand Schongauers in Betracht kommen, in der Sammlung H. Oppenheimer (London) hat Lehrs kürzlich in Burlington Magazine (März 1924) besprochen ünd abgebildet. MAX J. FRIEDLÄNDER.

HANS CURJEL, Hans Baldung Grien. München, O. C. Recht, 1923; 169 Seiten. Mit 3 farbigen Lichtdrucken und 176 Abbildungen, in 4°.

Mit dem Ehrgeiz, ein umfassendes Buch, das Buch über Hans Baldung zu schreiben, hat der

Verfasser das Material eifrig gesammelt und bildet einen beträchtlichen Teil davon ab, fast alle Gemälde, alle Kupferstiche, viele Holzschnitte und Zeichnungen, die einzige bekannt gewordene Tapisserie und ein wenig von den Glasgemälden. Sein Text bietet in einem breit angelegten Essay mit prächtigen und hohen, zuweilen unpräzisen Worten eine Schilderung der Persönlichkeit. Mehr vom Geist als von der Form, mehr vom Allgemeinen als vom Besonderen wird gesprochen. Die Quellen suchend, kommt der Verfasser nicht weiter als bis zu dem bekannten Punkte, zu Dürer, zu den 1505 in Nürnberg gedruckten Holzschnitten im ,,beschlossen gart". Über die den Nürnberger Jahren vorangegangene Lehrzeit am Oberrhein wird nichts ermittelt. Freilich quält sich Curjel mit dem Lichtentaler Altare von 1496 ab, der in der älteren Literatur wegen einer problematischen Signatur HB als das Jugendwerk Baldungs fungiert. Er hat entdeckt, daß Baldung in einer Glasvisierung eine Figur aus diesem Altare kopiert hat, und sucht vergeblich aus dieser merkwürdigen Beziehung einen Schluß zu ziehen. Seine Vermutung, Baldung habe bei dem Meister des Lichtentaler Altares gelernt, ist stilkritisch nicht zu stützen. Selbst wenn sie richtig ist, nützt und erklärt sie nichts.

Die überall anerkannten Arbeiten des Meisters werden in der Folge ihrer Entstehung besprochen. Neues ergibt sich kaum, wenn man Téreys Liste und meine Ergänzungen im Baldung-Artikel des Thieme-Beckerschen Lexikons (Bd. II, 1908, S. 403) vergleicht. Hinzugekommen sind zwei mythologische Szenen im Münchener Kunsthandel. Mit Unrecht eingefügt ist eine Venus, die ich 1921 im Berliner Handel gesehen habe. Ohne rechten Grund abgelehnt werden die schöne, sicherlich echte ,,Vanitas" in Wien und der Marientod in Köln.

Folgende dem Verfasser nicht bekannte Gemälde notiere ich bei dieser Gelegenheit:

1. Madonna in Halbfigur, mit einem Papagei (Wien, Privatbesitz), aus der Spätzeit.
2. Männerporträt (Venedig, Correr-Museum).
3. Männerporträt (Sammlung A. Strölin, Paris, Lausanne), aus der Frühzeit, signiert.
4. Altartafel mit der Anbetung der Könige, drei Heiligen auf der Rückseite (Kirche in Mitteldeutschland), aus der Frühzeit.
5. Das ungleiche Liebespaar (Berlin, Privatbesitz), aus der Spätzeit.
6. Mucius Scaevola (Paris, Sammlung Pelletier); zu der Folge der Darstellungen, die kürzlich im Münchener Handel aufgetaucht sind.

Einen Katalog der Zeichnungen bietet Curjel nicht. Diese schwere und wichtige Arbeit steht aus. Einen ziemlich vollständigen Katalog der Holzschnitte, auch der Buchillustrationen enthält der Band. Übersichtlich ausgebreitet, gewissenhaft gebucht, beredt ausgedrückt ist in diesem Werk zu finden, was die gegenwärtige Generation von Baldung weiß und wie sie diesen Meister beurteilt.

MAX J. FRIEDLÄNDER.

MEISTER DER GRAPHIK. Bd. VIII: Rembrandt, 1. Teil, Die Radierungen von Richard Graul. 2. Aufl. Leipzig, Klinkhardt & Biermann; in 4°. 34 Seiten und 341 Abb. auf 200 Tafeln.

Der Rembrandt-Band hat in dieser neuen Auflage in jeder Hinsicht gewonnen. Die Zahl der Abbildungen ist von 292 auf 341 erhöht durch Aufnahme der wichtigsten Plattenzustände, und die Nachbildungen, Lichtdrucke ohne Retusche, zumeist in Originalgröße, sind unvergleichlich besser als in der 1920 unter ungünstigen Umständen hergestellten ersten Auflage. Neben den vielen anderen Publikationen der Rembrandt-Radierungen behauptet diese letzte Berechtigung und Überlegenheit nicht nur dadurch, daß sie die letzte ist und von allen früheren gelernt hat, sondern auch durch diie Schärfe und Klarheit der Reproduktionen. Freilich bleiben die Kataloge von Rovinski, Hind und Seidlitz namentlich für den Sammler unentbehrlich wegen der genauen Beschreibung aller Plattenzustände. Nur bei Rovinski sind alle Zustände abgebildet. Graul hat das ,,Werk" chronologisch geordnet. Die kurze, aber inhaltreiche Einleitung bietet eine Übersicht über die reiche Literatur, Hinweise auf die scharfe Kritik, die an dem Rembrandt-Werk geübt worden ist. Sein eigenes Urteil in bezug auf die ,,Echtheit" der angezweifelten Radierungen deutet Graul vorläufig nur an und verspricht Begründung in einem zweiten Bande. Dieser zweite Band, den wir mit Ungeduld erwarten, soll darstellend von Rembrandts Radierkunst handeln, er wird die Zeichnungen des Meisters heranziehen und in Abbildungen bringen, die mit den Radierungen in Beziehung stehen. Zur Beurteilung der Echtheit und zur

Datierung sowohl der Radierungen wie der Zeichnungen sind erfreuliche Fortschritte der Erkenntnis zu erwarten, wenn es dem Verfasser gelingt, den reichen Bestand an Zeichnungen kritisch zu durchforschen.

MAX J. FRIEDLÄNDER.

AUGUST L. MAYER, Geschichte der spanischen Malerei. Mit 373 Abbildungen im Text. Leipzig, Klinkhardt & Biermann, 1922; in 8°.

Mayers umfassende Darstellung war 1913 in erster Auflage erschienen. Seitdem hat der Verfasser seine Kenntnis der Monumente bereichert und viel aufgenommen aus der in Spanien selbst kräftig fließenden Publikation. Er ist der einzige deutsche Kunstgelehrte, der eifrig persönliche Beziehungen zu den spanischen Fachgenossen pflegt. Mit ungemeiner Leichtigkeit sich umsehend und orientierend, lehrt er heute, was er gestern gelernt hat. Was Text und Illustration betrifft, ist namentlich die Schilderung der Frühzeit, der wirren Zustände vor dem 17. Jahrhundert, beträchtlich gewachsen. Freilich Kompilation über weite Strecken, aber für den deutschen Leser, auch für den deutschen Kunstforscher, ist schon der Bericht über die schwer zugänglichen spanischen Ermittlungen willkommen und dankenswert.

Über die großen Maler des 17. Jahrhunderts und über Goya spricht der Verfasser aus der Anschauung. Er weicht der Banalität nicht ängstlich aus und bietet vernünftig, leicht verständlich, mit flottem, unbedenklichem Vortrag die sozusagen normale Beurteilung.

Solche Bücher zu schreiben, dazu gehört ein glücklicher Mangel an Mißtrauen, der Mißtrauen erwecken kann. Ein kritisch veranlagter Kopf wagt sich an solche Aufgabe nicht oder kommt damit nicht zu Rande. Immerhin wie viel oder wie wenig dem optimistischen Wagemut gelungen ist, diese Darstellung der spanischen Malerei ist die beste und nicht nur in deutscher Sprache die beste.

MAX J. FRIEDLÄNDER.

BAALBEK

Datierung und kunstgeschichtliche Stellung seiner Bauten[1])

Von EDMUND WEIGAND

Mit 14 Abbildungen auf Tafel 22—27

1. Geschichtlicher Umblick. Vorbemerkungen.

Baalbek liegt in Coelesyrien, dem Hochtal zwischen Libanon und Antilibanon, jedoch im südlichen Teile, also weitab von den kulturellen Brennpunkten und Hauptstädten des seleukidischen Reiches, Seleucia am Tigris und späterhin Antiochia am Orontes. Die kulturelle Einsickerung des Hellenismus hatte zunächst in den Küstengebieten schon lange vor dem Alexanderzug und der politischen Eroberung begonnen, wie am eindrucksvollsten die Sarkophage der sidonischen Königsgruft dartun; eine planmäßige Hellenisierung durch griechische Städtegründungen hat am ehesten im nördlichen Teile stattgefunden und zwar durch makedonische Elemente, wie die bewußte Übertragung von Landschafts- und Städtenamen z. B. Pieria, Beroea (Haleb), Edessa, Larissa zeigt, neben denen die nach den Herrschern bzw. ihren Frauen benannten Städte z. B. Antiochia (Antakieh), Laodicea (Lattakieh) usw. zahlreich sind[2]). Doch gab es auch im südlichen Syrien eine Anzahl Städte hellenistischen Gepräges, die in der sog. Dekapolis zusammengefaßt waren, zu denen z. B. Gerasa im Ostjordanland (Geraš), Canatha im Hauran (Kenawat), Damaskus in der Ebene und Skythopolis am Jordanknie (Beisan) gehörten[3]). Das südliche Syrien ist jedoch nicht ohne weiteres mit dem nördlichen auf eine Stufe zu stellen, weil es politisch zunächst ein volles Jahrhundert lang ca. 300—200 v. Chr. zum ptolemäischen Ägypten gehörte, worauf noch Städtenamen wie Ptolemaïs = Akko und Philadelphia = Amman im Ostjordanland hinweisen, ganz abgesehen von der geographischen Nähe, die fortdauernde Beziehungen zu allen Zeiten begründete. In dieser Zeit hat auch Baalbek seinen griechischen Namen Heliopolis = Sonnenstadt erhalten, mit dem es uns aus dem Altertum einzig bekannt ist. Der einhei-

[1]) Die Ergebnisse deutscher Forschungsarbeit liegen, soweit sie die Antike betreffen, in den vortrefflichen beiden ersten Bänden der Baalbekwerkes vor, die nach jahrlanger Verzögerung dank der Erfahrung und dem zielsicheren Willen Theodor Wiegands rasch nacheinander erschienen sind: Baalbek. Ergebnisse der Ausgrabungen und Untersuchungen in den Jahren 1898—1905. Erster Band von Bruno Schulz und H. Winnefeld unter Mitwirkung von Otto Puchstein, Daniel Krencker, Heinrich Kohl, Gottlieb Schumacher. Mit 89 Textbildern und 135 Tafeln. Zweiter Band von Daniel Krencker, Theodor von Lüpke, Hermann Winnefeld unter Mitwirkung von Otto Puchstein und Bruno Schulz. Mit 201 Textbildern und 69 Tafeln. Herausgegeben von Theodor Wiegand, Berlin und Leipzig, W. de Gruyter & Co., 1921, 1923. Vgl. die Besprechungen von Bd. I durch P. Thomsen, Philolog. Wochenschrift 1922, Sp. 731—34; E. Fiechter, Deutsche Literaturzeitung 1922, Sp. 16—18; E. Weigand, Literar. Zentralblatt 1922, Sp. 84f.; von Bd. II durch G. Rodenwaldt, Deutsche Literaturz., 1924, Sp. 129—136; E. Weigand, Literar. Zentralbl. 1924; P, Thomsen, Philol. Ws. 1924 Sp. 472—75. Dazu die kurzen Aufsätze von M. Schede, Kunstchronik 1923, S. 757—62; O. Wulff, Berliner Museen, Berichte aus den preuß. Kunstsammlungen 1923, S. 87f.

[2]) Th. Mommsen, Römische Geschichte. 5. Bd., Berlin [6]1909, 451 (Mommsen V).

[3]) H. Guthe, Die griechisch-römischen Städte des Ostjordanlandes. Das Land der Bibel. Gemeinverständliche Hefte zur Palästinakunde. Im Auftrage des Deutschen Vereins zur Erforschung Palästinas, herausgeg. v. Prof. G. Hölscher, Band II, Heft 5, Leipzig 1918.

mische Name, für den wir kein Zeugnis, nur Analogien haben, tritt erst wieder auf, als die Vorherrschaft der Mittelmeerkultur in jenen Gebieten durch den Islam gebrochen war, wie bei vielen der oben genannten oder angedeuteten Städte. Denn wenn auch das Aramäische die Sprache des platten Landes und des gewöhnlichen Volkes vom Euphrat bis zur arabischen Wüste hin war, so wurde das Griechische die vornehme Verkehrssprache der Gebildeten; ein sprechender Beleg dafür sind die Münzlegenden: „Schon in der Seleukidenzeit tragen die Münzen im eigentlichen Syrien ausschließlich, die der phönikischen Städte weit überwiegend griechische Aufschriften; und vom Anfang der Kaiserzeit an steht die Alleinherrschaft des Griechischen hier fest"[1]).

Dieses städtischen Hellenismus bedienten sich auch die Römer, die seit 64/63 v. Chr. durch Pompejus aktiv in die Verhältnisse Syriens eingriffen, zum Ausbau und zur Stütze ihrer Herrschaft; die Städte behielten bzw. erhielten griechische Politien und damit die Rechte, die in den ehemals griechischen Monarchien des Ostens ihnen zustanden; so blieb es im wesentlichen bis zum Zusammenbruch des politischen Herrschaftssystems des Westens. Es kommen jedoch für die frühe Kaiserzeit zwei bedeutungsvolle Ausnahmen in Frage: einmal gab es eine Anzahl in ihrer relativen Selbständigkeit anerkannter Gebiete unter suzeränen Landesfürsten z. B. das Nabätereich mit der Hauptstadt Petra, Palmyra u. a., die auch offiziell ihre Landessprache gebrauchten und sich verschieden lange eine Sonderstellung wahrten; zum anderen erhielten eine Anzahl Städte römische Veteranenkolonien, also lateinische Bewohner unter römischer Stadtverfassung, neben denen die alten Bewohner zu Untertanen minderen Rechtes wurden, die aber auf verschiedenen Wegen die Vollrechte des Civis Romanus erlangen konnten. Eine solche römische Kolonie erhielt z. B. Berytus (Beirut) unter Augustus, in der das italische Element so stark war, daß sie nach dem Ausdruck Mommsens „eine lateinische Insel im Meere des Hellenismus" darstellt; in der ungefähr gleichen Zeit auch unser Baalbek-Heliopolis, wie der offizielle Name Colonia Julia Augusta Felix Heliopolitana besagt. Damit kommt das lateinische Element in ihr zur ausschlaggebenden Bedeutung, auch wenn es nur eine Minderheit der Stadtbevölkerung gebildet haben sollte, die offizielle Sprache wird lateinisch[2]). Daneben besteht natürlich die griechisch sprechende Oberschicht der Angesessenen und die aramäische Masse der Ungebildeten fort, so daß die Verhältnisse unter kulturellen Gesichtspunkten außerordentlich kompliziert erscheinen.

Die im folgenden besprochenen Bauten sind fast durchgehends Tempel. Da ist von vornherein zu bemerken, daß der Einfluß der hellenistisch-römischen Kultur auf dem Gebiete der Religion am wenigsten tiefgreifende Umgestaltungen bewirkt hat, die einheimischen Götter wurden vielfach unter ihrem angestammten, nur leicht gräzisierten oder latinisierten Namen weiterverehrt bzw. griechisch-

[1]) Mommsen V, 451f.

[2]) Kornemann in Pauly-Wissowa, Realencyklopädie des klassischen Altertums, s. v. Colonia, 4. Band (1901), S. 520ff.; Mommsen V, a. a. O.; H. Winnefeld, Zur Geschichte des syrischen Heliopolis. Rheinisches Museum für Philologie, N. F. 59 Bd., 1914, 139—159.

römischen Götternamen angeglichen, doch ohne ihre Eigenart, ihre fremdartige Gestalt samt ihren Attributen und Symbolen zu verlieren. Wir wissen aber einstweilen allzu wenig Positives über die einheimischen Gottheiten, um jeweils genau feststellen zu können, was sich hinter den griechisch-römischen Namen verbirgt, zumal der Umstand erschwerend wirkt, daß die Griechen und Römer eben doch auch ihre Auffassung hineintrugen. Für Baalbek ist nur sicher, daß der große Tempel dem Juppiter Heliopolitanus bzw. einer Götterdreiheit, dem Juppiter, der Venus und dem Merkur geweiht war, wo Juppiter schon wegen des Namens Heliopolis einem einheimischen höchsten Sonnen- und Himmelsgott (Baal Samin), Venus wahrscheinlich der Atargatis-Astarte und Merkur vielleicht dem Moloch-Melkart entspricht, wobei wir aber andererseits uns daran erinnern, daß jede römische Kolonie ihren Haupttempel, das Capitolium, hatte, das nach stadtrömischer Sitte der Götterdreiheit Juppiter, Juno, Minerva heilig war. Wir haben allen Anlaß, in ihm das Capitol der Stadt zu sehen und dem entspricht die Großartigkeit der Anlage, die aus dem Tempel selbst [**H**], einem rechteckigen Altarhof, einem sechseckigen Vorhof und einer prächtigen von Türmen flankierten Propyläenhalle in westöstlicher Abfolge besteht (vgl. Tafel 16 in Bd. I des Baalbekwerkes). Der daneben liegende Tempel war wahrscheinlich, fast sicher, einem Gott des Weinbaues, Dionysos-Bacchus (einheimisch die Entsprechung des arabischen Dusares?) gewidmet [**B**], der Rundtempel möglicherweise der Tyche oder Stadtgöttin, vielleicht auch der Venus-Astarte [**R**], und ein weiterer großer Tempel auf dem Hügel, der heute Schech Abdallah heißt, dem Mercurius.

Die fast übermenschliche Größe der Gesamtanlage des **H**-Tempels, dazu die anderen Tempel sind als Schöpfung einer einzelnen Stadt, die zudem niemals eine besondere Industrie- oder Handelsbedeutung gehabt haben kann, — wir würden sonst davon hören — ganz unverständlich, sie übersteigt als wirtschaftliches Wagnis weit etwa die Gründung des Didymaions, hinter der die große Seehandelsstadt Milet stand, oder die des Kölner Domes, die sich auf den Vorort eines Hansequartiers und zugleich eines der wichtigsten Erzbistümer in Deutschland stützen konnte. Verständlich wird sie nur, wenn Baalbek-Heliopolis der Mittelpunkt und Vorort einer Kultgemeinschaft war, ein Wallfahrtsheiligtum, für das die Bewohner weiter Gebiete zinsten, für das immer neue reiche Stiftungen einliefen, ohne daß dem enthusiastischen Willen, der an der Wiege des gewaltigen Planes gestanden, je volle Erfüllung wurde. Der Umstand, daß alle Bauten mehr oder weniger auffallende Zeichen der Unfertigkeit aufweisen, ist hieraus allein zu erklären.

Im Altertum als Weltwunder geltend, haben sie auch in ihrem Verfall schon seit dem 16. Jahrhundert die Aufmerksamkeit europäischer Reisender erregt und bezeichnenderweise wurden sie eine Zeitlang mit Salomons Libanonpalast (I. Könige 7, 2—7, 7) gleichgesetzt. Die ersten und bis zu den deutschen Ausgrabungen immer ausgebeuteten wissenschaftlichen Aufnahmen verdanken wir dem Engländer R. Wood, der auch zuerst die Nachricht eines griechisch-syrischen Chronographen des 6. Jahrh., Johannes Malalas heranzog, daß

der römische Kaiser Antoninus Pius dem Zeus in Heliopolis einen Tempel erbaut habe, der zu den Weltwundern gehörte[1]). An dieser von Wood angenommenen Datierung haben auch noch die archäologischen Bearbeiter der deutschen Ausgrabungsergebnisse O. Puchstein († 1911) und H. Winnefeld († 1918) festgehalten. Auf Grund eines Besuches der Ausgrabungen im Jahre 1912 habe ich in einem Aufsatze des Archäologischen Jahrbuches XXIX 1914 (Baalbek und Rom, die römische Reichskunst in ihrer Entwicklung und Differenzierung S. 37 —91[2]) den dort gewonnenen unabweisbaren Eindruck ausführlich begründet, daß der **H**-Tempel selbst schon in der augusteischen Zeit begonnen sein müsse. Dieser Datierung hat dann Winnefeld in der Baalbekpublikation selbst zugestimmt, ohne allerdings, durch einen unerwarteten Tod mitten aus der Arbeit herausgerissen, die Bd. I, S. 12 in Aussicht gestellte Auseinandersetzung geben zu können; auch sonst hat sie sich durchgesetzt[3]). Der Grund, warum ich die Arbeit hier wieder aufnehme, liegt darin, daß in der großen Publikation selbst keine ausführliche Erörterung der Datierungsprobleme gegeben wurde, die ja mit einer Umdatierung des **H**-Tempels keineswegs erledigt sind, sondern sich auch für die übrigen Bauten stellen. Meine eigene Auffassung weicht auf Grund neuer, tiefer eindringender Beobachtungen bezüglich des **B**-Tempels und des **R**-Tempels bedeutend, bezüglich der Höfe und Propyläen geringer von meiner früheren ab und steht vielfach in Widerspruch zu den in der Publikation gegebenen, aber nicht weiter begründeten Datierungen. Auch die stark auseinandergehenden Meinungen über die kunstgeschichtliche Stellung bedürfen dringend einer weiteren Klärung. Die Notwendigkeit, dabei die hellenistischen und kaiserzeitlichen Bauten Syriens wie der ganzen östlichen Reichshälfte insbesondere Kleinasiens, aber auch die der Stadt Rom und des romanisierten Westens in weitestem Umfang in die Erörterung einzubeziehen, wird hoffentlich einen fruchtbaren Beitrag zu dem noch lange nicht ernsthaft genug angepackten Problem der römischen Reichskunst ergeben.

2. Der Heliopolitanustempel.

Wir begegnen wiederholt der Behauptung, daß Heliopolis aus der „vorrömischen" Zeit keinerlei Überreste bewahrt habe[4]). Das ist nicht ganz richtig: in der großen heute ebenfalls Ruine gewordenen Moschee, deren drei Säulenreihen fast ganz aus verschleppten Säulenschäften und Kapitellen von verschiedenen Bauten Baalbeks herrühren, befindet sich ein großes unzweifelhaft hellenistisches Kapitell, das in seinem Aufbau und seinen Einzelformen am nächsten mit alexandrinischen Kapitellen verwandt ist[5]). Damit gewinnen wir

[1]) Baalbek I, 1—12. [2]) Citiert: BuR.

[3]) Z. B. E. Fiechter in F. Toebelmann, Römische Gebälke, Heidelberg 1923, 17; Springer-Wolters, Die Kunst des Altertums, Leipzig [12]1923, 556, wo hier und sonst Resultate meiner Arbeit benutzt werden, während die Literaturübersicht am Schlusse dies vergißt.

[4]) Baalbek II, 7, 146.

[5]) BuR. Abb. 1 S. 41ff. K. Ronczewski, Variantes des chapiteaux romains. Annales de l'Université de Latvie. 1923, Livr. VIII, 123, 129.

einen ziemlich weit nördlich auftauchenden Zeugen für die Beeinflussung oder vorsichtiger ausgedrückt Ideengemeinschaft zwischen der alexandrinischen und südsyrischen Kunst, die aus den oben angedeuteten Gründen verständlich ist. Bisher hatten wir als Zeugen dafür hauptsächlich die frühe Architektur von Petra, die berühmte Grabfassade von El Chasne, den Tempel von Kasr Fira'un, dessen korinthisierendes Kapitell mit dorischem Gebälk darüber z. B. in einer Grabfassade von Schatby vorgebildet scheint; weiter nördlich in dem noch rätselhaften Bau von Arak el Emir, dessen Deutung und damit auch Datierung noch nicht sichersteht, entweder die bir'ta der Tobiaden und dann ca. 260 oder die Baris des Hyrkanus und dann um 175 v. Chr. Noch näher bei Baalbek begegnen uns der Peripteros von Suwedah und die nabatäischen Tempel von Siah, auf die wir noch häufiger zurückkommen müssen, ungefähr aus der letzten Hälfte des 1. Jahrhunderts v. Chr., deren Charakter durch die starke Beimengung einheimischer Züge bei aller Anlehnung doch den Gegensatz gegen den Hellenismus betont, wohl in bewußter Abschließung aus religiöser Opposition[1]). Ein Blick auf die Verhältnisse im ganzen Mittelmeerbereich in ungefähr derselben Zeit um 50 v. Chr. zeigt uns aber mit erstaunlicher Deutlichkeit vielfach ähnliche Züge: sichtbares Erlahmen der geistigen Spannung des Hellenismus, dessen innerer Zusammenhang gebrochen ist, Unlust und Müdigkeit gegenüber allem Hergebrachten, unsicheres Tasten und Probieren. Die bisher kulturell führende Schicht scheint durchbrochen von aus der Tiefe kommenden neuen Schichten, die nicht im Vollbesitze der alten Kultur sind und sich ihr nicht verpflichtet fühlen, das Jahrhundert der vollen Auflösung der hellenistischen Reiche des Ostens und der Revolutionen des Westens macht sich auch hier geltend[2]).

Von diesem Bild hebt sich das, was der **H**-Tempel uns bietet, ebenso scharf ab, wie der Cäsarentempel in Nîmes gegenüber dem Tempel von Vienne oder dem Julierdenkmal von S. Remy in der Provincia Romana, der Augustustempel von Tarragona gegenüber dem Tempel von Barcelona in Spanien, die Augustusbauten in Pola gegenüber dem Tempel von Zara an der ostadriatischen Küste; nicht weniger auch der Augustus- und Romatempel auf der Akropolis von Athen zu den kleinen Propyläen des Appius Claudius Pulcher in Eleusis, oder der Augustus- und Romatempel von Ancyra bzw. das Mithridatestor von Ephesus gegenüber dem dortigen Oktogon bzw. Rundbau[3]). Wir stellen eine Bewegung

---

[1]) Petra: Wissenschaftliche Veröffentlichungen des Deutsch-Türkischen Denkmalschutzkommandos herausg. v. Th. Wiegand, Heft 3, Petra von W. Bachmann, C. Watzinger, Th. Wiegand, Berlin und Leipzig 1921. Schatby: E. Breccia, La necropoli di Sciatbi. Catalogue général des antiquités égyptiennes, Le Caire 1912, Taf. XIX, 21. Arak el Emir: Syria, Publications of the Princeton University Archaeological Expeditions to Syria in 1904—05 and 1909. Division II Architecture. Section A: Southern Syria by Howard Crosby Butler. Leyden 1919. (Syria II A), 1—25; Revue biblique 1920, 189ff. Suwedah: H. C. Butler, Architecture and other Arts, New York 1904, 327ff. Siah: Syria II A, 365—402.

[2]) E. Weigand, Die Stellung Dalmatiens in der römischen Reichskunst. Strena Buliciana (Bulićev Zbornik), Zagreb-Spalato 1924, 77—105; —, Die Orient- oder Romfrage in der frühchristlichen Kunst, Zeitschr. f. d. neutest. Wissenschaft, 22 Bd., 1923, 242f.

[3]) Nîmes: BuR., 45. Vienne, St. Remy: Strena Bulic. 82ff. Tarragona: Puig y Cadafalch u. a.,

fest, die rasch das ganze Mittelmeergebiet ergreift und überall in kurzer Zeit zunächst wieder zu festen Normen, zu einem neuen Klassizismus führt, auf dessen Charakter die folgenden Untersuchungen von verschiedenen Seiten her Streiflichter werfen sollen.

Vergleichen wir den H-Tempel mit dem Peripteros von Suwedah[1]). Vor allem fällt auf, daß dieser an der Frontseite eine andere Säulenzahl hat als an der Rückseite, hier die ungerade Zahl von sieben, dort mit Rücksicht auf die Türe und die Fassadenbehandlung der Cellatürwand sechs Säulen und es ist merkwürdig, daß damit ein Verhältnis wiederkehrt, das schon einmal bei den altjonischen Tempeln ähnlich bestand, dem Heraion in Samos und dem Artemision in Ephesos[2]). Das bedingt selbstverständlich verschiedene Säulenabstände und sonstige Unterschiede: Die Frontsäulen haben über der attischen Basis einen glockenförmig hängenden Blattkranz aus sich überdeckenden Blättern, der aus altsyrischer Tradition stammend[3]) von persisch-achamenidischen Säulen her bekannt ist und ähnlich auch am Baalsamintempel von Siah erscheint, die Säulen an den Langseiten und der Rückseite haben einfache attische Basen, dagegen die ihnen entsprechenden Wandpilaster (Abb. 1 auf Tafel 22) eine eigenartige Profilfolge, in der eine steile Hohlkehle mit einer doppelten Reihe hängender ganzrandiger Blätter die Hauptrolle spielt. Die Säulenschäfte haben eine Höhe von 10 unteren Durchmessern, keine Entasis, wohl aber eine Verjüngung um $^1/_{10}$ der Höhe. Der Astragal ist an das Kapitell angearbeitet[4]) in der Form eines strickförmig gedrehten Wulstes, die Kapitelle auf der Frontseite sind höher als ein Säulendurchmesser, die auf der Rückseite niedriger (Abb. 2 auf Tafel 22). Dementsprechend ist auch der Kapitellschmuck, die Art und der Reichtum der Ausarbeitung verschieden, aber immer so plump und linkisch aufgefaßt, daß die Unvertrautheit mit diesen Formen in die Augen springt[5]). Über dem Fußwulst sitzt ein doppelter Blattkranz, die Hochblattreihe nicht viel höher als die Kranzblätter, letztere akanthusähnlich, erstere

Arquitectura romànica a Catalunya I Barcelona 1909, 207; BuR. 45. Barcelona: Arquit. 41ff. Strena Bulic., 85. Pola: A. Gnirs, Führer durch Pola (k. k. Österr. Archäol. Inst.), Wien 1915, 59ff. Zara: Strena Bulic., 80. Athen: G. A. S. Snijder, De Tempel van Roma en Augustus en het Erechtheum op de Acropolis te Athene. Mededeelingen van het Nederlandsch Historisch Instituut te Rome 1923, 73—112, Eleusis: Michaelis, Das sog. Dreifußkapitell von Eleusis, Mitteilungen d. K. D. Archäol. Inst., Athen, Abt. 14 Bd. 1889, 9ff. Ancyra: BuR., 51. Ephesos: J. Keil, Führer durch Ephesos (Österr. Arch. Inst.) Wien 1915, 62f., 71ff.; Forschungen in Ephesos III. Bd. Wien 1923, 40 ff.

[1]) Neben Butler eine schöne Aufnahme der Front durch die Expedition Puchstein in: Alte Denkmäler aus Syrien, Palästina und Westarabien veröffentlicht auf Befehl von Ahmed Djemal Pascha, Berlin 1918, Taf. 88.

[2]) Springer-Wolters, [12]1923, 171ff.

[3]) Vgl. zuletzt F. Oelmann, Persische Tempel, Archäologischer Anzeiger 1921, Sp. 283ff., Abb. 5.

[4]) Das war in späthellenistischer Zeit allgemeiner, besonders aber im italischen Hellenismus üblich und ist in der frühbyzantinischen Zeit wieder aufgenommen worden: E. Weigand, Neue Untersuchungen über das Goldene Tor in Konstantinopel, Athen. Mitteilungen 1914, 36ff.

[5]) Ähnlich grobe, noch vorkaiserzeitliche Kapitelle in Suwedah, die jedoch nicht vom Tempel stammen, abgebildet bei Kondakoff, Archäologische Reise durch Syrien und Palästina (russ.), Petersburg 1904, 101 Fig. 15, 259 Fig. 65, wo man überhaupt viel dankenswerte Aufnahmen findet.

ganzrandig, beide mit unmäßigem Überfall. Zwischen den Hochblättern liegen flach ausgebreitet die Hüllkelchschäfte (caules), deren senkrechte Kannelüren durch Furchen angedeutet sind, die konvexe Stäbchen schaffen[1]), darüber zwei horizontale flache Stäbchen als Wiedergabe des Schaftablaufs und des Knotens. Von ihnen gehen horizontal und abwärts gerichtete Eckhüllblätter von undefinierbarer, grotesker Plumpheit aus, die einzig vorhandenen Eckhelices entspringen aber nicht aus dieser Andeutung von Kelch, sondern kommen hinter einer Büste hervor, welche den ganzen Raum zwischen dem mittleren Hochblatt und der oberen Abakuskante füllt. Bei den Eckhelices ist auf ein flaches Band nach oben ein strickförmiger Wulst aufgelegt, der sich allein einrollt. Der Kalathos ist nicht zylindrisch gedreht, sondern füllt als formlos quellende Masse den Hintergrund. Der Abakus besteht aus zwei breiteren äußeren Streifen und einem schmalen, aber erhöhten Mittelstreifen. Am **H**-Tempel dagegen finden wir strenge Regelmäßigkeit. Die Profile der attischen Basis stimmen genau mit den von Vitruv gegebenen Verhältniszahlen, der Schaft ist 8 untere Durchmesser hoch, hat kräftige Entasis, Anlauf und Ablauf an den Schaft angearbeitet, die Kapitelle haben genau die Höhe des unteren Durchmessers und die Anordnung ihrer Formen entspricht der des typischen vitruvianischen Normalkapitells[2]) (Abb. 3 auf Tafel 22).

Womöglich noch schärfer prägt sich der Gegensatz im Gebälk aus, sowohl in den Höhenverhältnissen wie in der Profilabfolge und der Verzierung. In Suweda ist der Architrav in der Höhe gleich dem unteren Säulendurchmesser, der Fries dagegen nur $^2/_5$ davon und das wenig ausladende Kranzgesims besteht eigentlich nur aus einem etwas vorkragenden Plättchen und einem glatten jonischen Kyma, darüber die Karniessima ($^3/_5$ u. D.). Entsprechend weist der Architrav unten zunächst einen hohen mit Gitterrauten verzierten Streifen auf, darüber drei schmale vorkragende glatte Faszien und als Abschluß eine stark herausgerückte ornamentierte Leiste; der Fries und das Krönungsgesims darüber ist aber ganz unverziert geblieben. Am **H**-Tempel dagegen ist das Höhenverhältnis von Kranzgesims: Fries: Korona: Sima $= 4\frac{3}{4}:4:4\frac{3}{4}:2$, also der Architrav ebenso hoch wie die Korona, die Sima halb so hoch wie der Fries. So nehmen auch die Architravfaszien von unten nach oben im Verhältnis 2:3:4 an Höhe zu, sind durch Astragale getrennt und von einem Eierstabkyma und einer Karniessima jeweils mit Astragalen bekrönt, deren Gesamthöhe wieder $^1/_4$ der Architravhöhe beträgt. So springt auch das ganze Krönungsgesims genau im Winkel von 45° über den Fries vor, ebenso Einzelprofile z. B. der Eierstab über dem Zahnschnitt, so daß also überall streng geregelte Verhältnisse die Formenbildung beherrschen[3]), ganz in dem Sinne wie Vitruv seinen theoretischen Architekturkanon aufstellt, ohne daß sie diesem etwa sklavisch entsprächen. Ich möchte auch davor warnen, die Abhängigkeit Vitruvs von Hermogenes und kleinasiatischen Architekten einerseits, die der stadtrömischen augusteischen Architektur von diesem anderer-

[1]) Vgl. ähnliche Erscheinungen bei spätrepublikanischen Kapitellen im Westen: Strena Bulic., 83.
[2]) Baalbek I, 59.
[3]) Ebd. 59f.

seits irgendwie als eine feste Gleichung anzusehen, wie das jetzt vielfach geschieht. Wenn auch das Studium griechischer Vorbilder und wohl auch die Mitwirkung griechischer Künstler bei der Ausarbeitung des augusteischen Kanons aus manchen Gründen als sicher angenommen werden kann, so blieb die Führung zweifellos beim zielbewußten Römertum und nirgends ist bloße Reproduktion an Stelle sachgemäßer Weiterbildung zu beobachten. Zudem warf gerade die italisch-westliche Richtung manche Bindungen, die ihr infolge ihrer traditionellen Einstellung ungewohnt und lästig waren, schnellstens wieder ab, wenn sie überhaupt sich zu ihnen verstanden hatte, wofür später einige charakteristische Beispiele gegeben werden.

Der Friesschmuck[1]) des **H**-Tempels, aufrechtstehende mit Akanthusblättern unterlegte Konsolen als Träger von Stier- und Löwenprotomen, zwischen denen in flachem Bogen Laubgewinde hängen, ist zwar verwandt mit den Bukranien-Girlandenfriesen, hat aber in seiner besonderen Eigenart weder im früheren Hellenismus noch in der Kaiserzeit unmittelbar sich aufdrängende Parallelen. Man hat zwar auf den Fries des unter Hadrian (117—138) in Aizanoi in Kleinasien entstandenen Tempels verwiesen, wo es sich aber nicht um senkrecht gestellte Konsolen, sondern um zusammengeneigte S-Voluten zwischen gereihten Akanthusblättern handelt. Viel näher steht der Fries des durch die deutschen Ausgrabungen in Pergamon aufgedeckten Tempels des Divus Trajanus (98—116), zu seinen Lebzeiten begonnen und auch von Hadrian fertiggestellt: hier haben wir die Höhe des Frieses einnehmende, senkrecht gestellte Konsolen und in den Zwischenräumen Medusenköpfe. Diese Parallele könnte für eine Bestätigung des Ansatzes des **H**-Tempels ins zweite Jahrh. genommen werden, ist es aber keineswegs. Denn auch für diese selbst ist die Frage nach der Herkunft des Motivs zu stellen, da es in seiner Zeit vereinzelt und unverständlich bleibt.

Zum geschichtlichen Verständnis der Form müssen wir uns vergegenwärtigen, daß die Anordnung der Elemente eine Reihung von tektonischen Schmuckgliedern und figürlich-ornamentalen Füllungen genau dem Prinzip des dorischen Triglyphen-Metopenfrieses entspricht. In der Tat ergibt sich uns von hier aus ein Weg zur Lösung des Problems. Der Konsolenfries ist aus der späthellenistischen Überlieferung heraus zu verstehen. Während wir in Griechenland ursprünglich in Verbindung mit dem korinthischen Kapitell nur das jonische Gebälk finden, verbindet es sich im Hellenismus vielleicht schon seit dem 3. Jahrh. (Portikus von Arak el Emir, Podiumtempel in Pästum[2]), Grabfassade von Schatby) auch mit dem dorischen Gebälk, eine Erscheinung, die bis in die augusteische Zeit fortdauert und erst auf ihrer Höhe durch den neuen Klassizismus verdrängt wird. So hat der Augustusbogen von Aosta[3]) in Oberitalien (18. v. Chr.) und der

[1]) BuR., 52f.

[2]) R. Koldewey-O. Puchstein, Die griechischen Tempel in Unteritalien und Sizilien, Berlin 1899, 32ff., Taf. 3.

[3]) Rossini, Archi triomfali, Rom 1836, Taf. 4—6; Durm, Baukunst der Etrusker und Römer, Stuttgart [2]1905, 394 Fig. 432; 396 Fig. 435; 723 Fig. 791.



Abb. 1. Suwedah, Peripteros. Basis eines Wandpilasters.
(Eigene Aufnahme.)



Abb. 2. Suwedah, Peripteros. Kapitell.
(Eigene Aufnahme.)



Abb. 3. Baalbek, Säulenkapitell von der Ringhalle des H-Tempels.
(Nach Baalbek I, Tafel 65.)

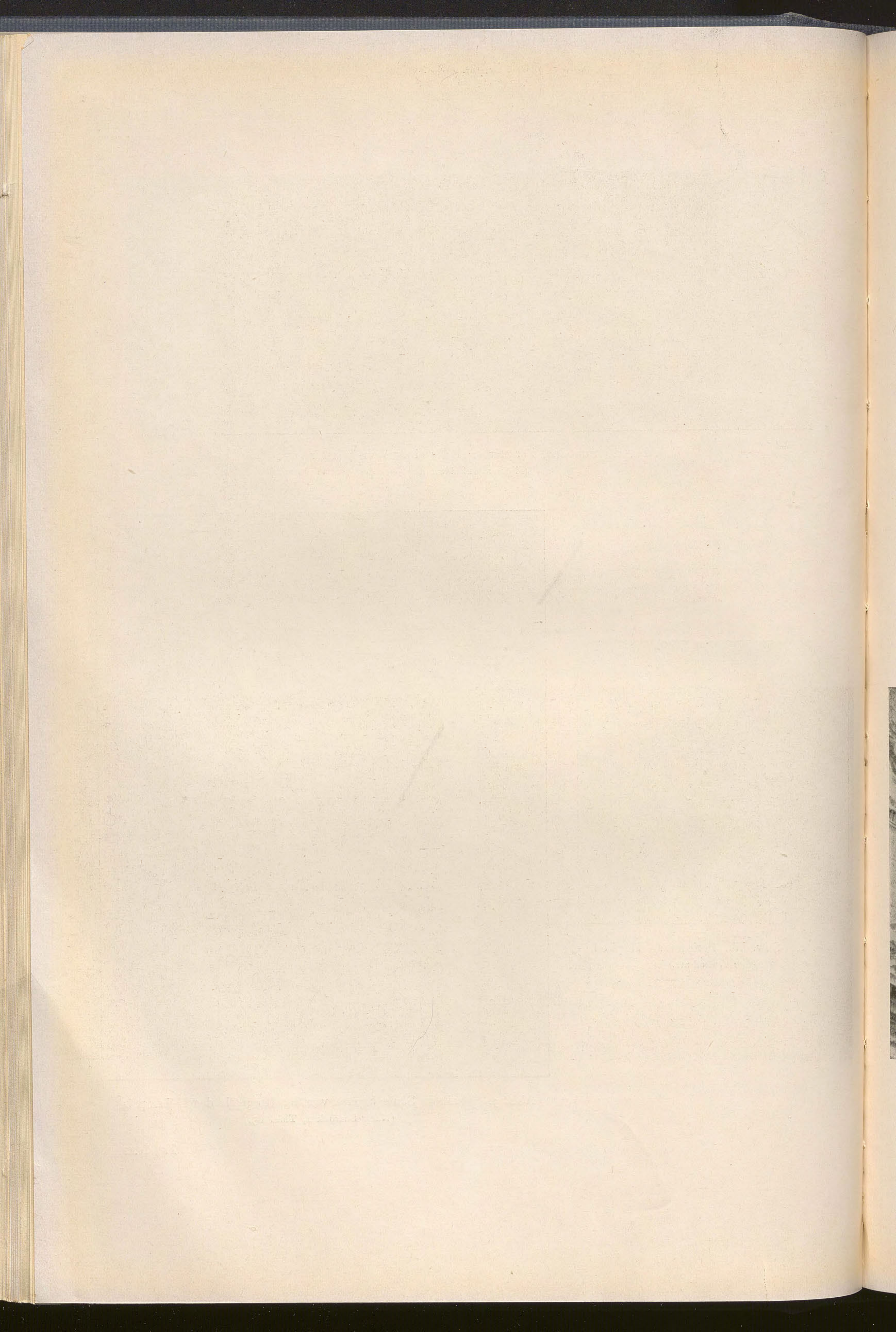




Abb. 4. Baalbek, B-Tempel, Kapitell der Außenseite (Südpteron, drittes von O., von N. gesehen).
(Nach Baalbek II, Abb. 9.)



Abb. 5. Baalbek, B-Tempel,
Kapitell der inneren Südseite (fünftes von Osten).
(Nach Baalbek II, Tafel 48.)

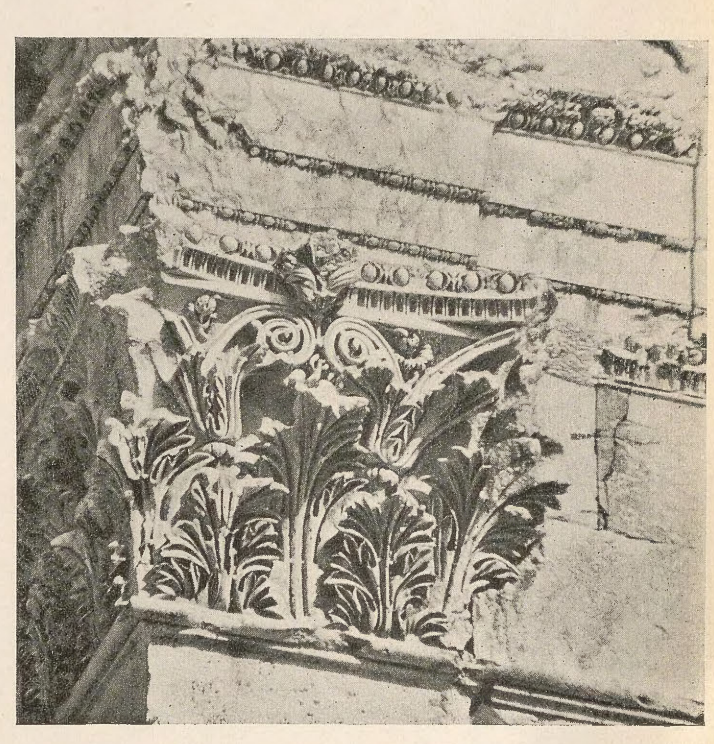
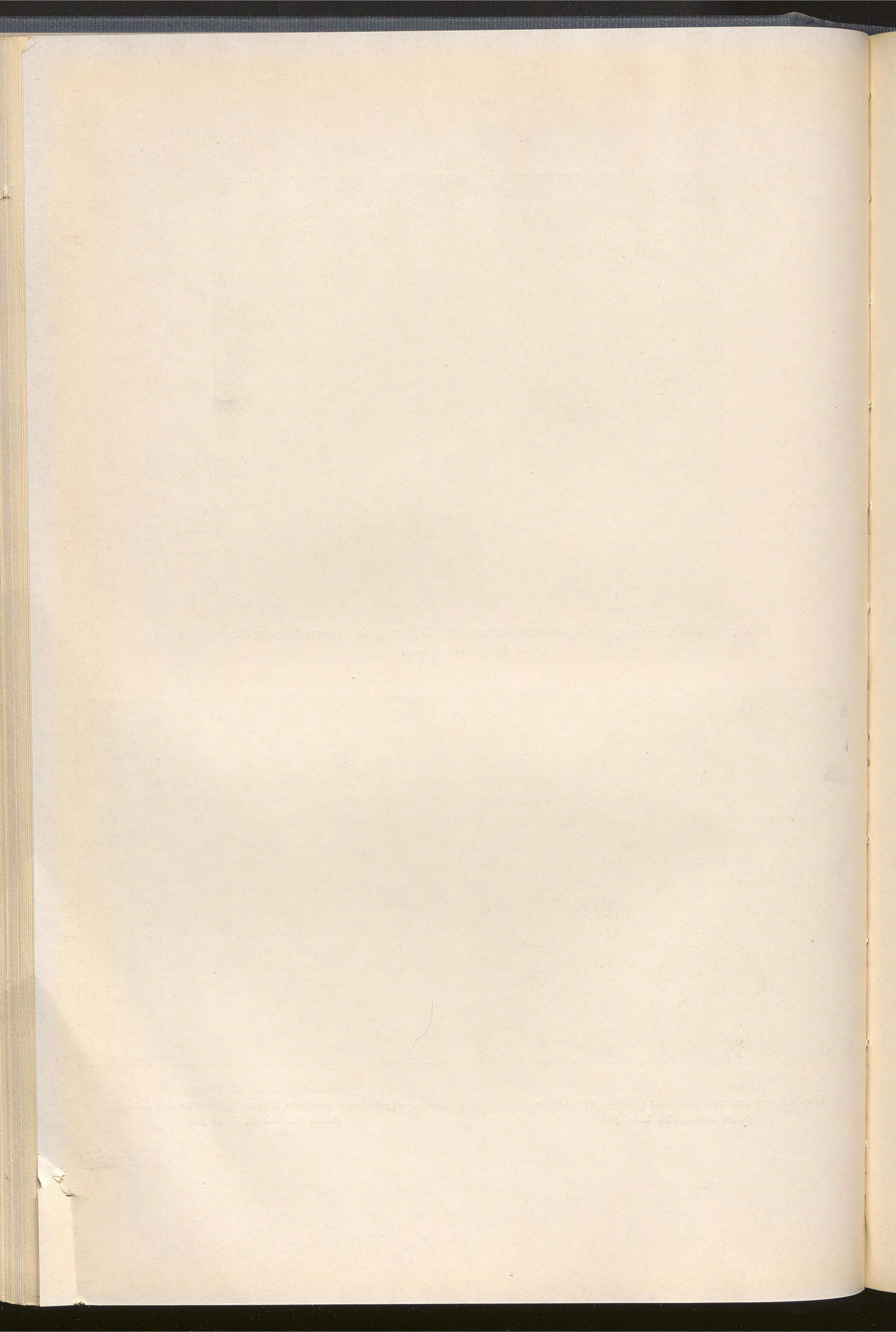


Abb. 6. Baalbek, B-Tempel,
Kapitell des äußeren SW-Eckpilasters der Cella.
(Nach Baalbek II, Tafel 36.)



Augustustempel von Philae in Oberägypten[1]) noch dorischen Triglyphenfries über korinthischem bzw. korinthisierendem Kapitell. Belangreicher für uns ist noch die Weiterwirkung dieses Variationsbedürfnisses. Auch die Triglyphen gelten mit der Zeit als schaler, abgebrauchter Schmuck, er wird ersetzt durch freie Ornamentgruppen von ähnlichem Werte[2]), ursprünglich in der Art, daß sie auf die sichtbar bleibenden Triglyphen als belebende Ornamente aufgesetzt werden, z. B. Löwen- und Stiervorderkörper in Delos, die Symbole des eleusinischen Kultes in Eleusis[3]), später auch unmittelbar verwendet, so z. B. im Fries eines Grabes in Gabbari-Alexandria[4]) aufgerichtete Uräusschlangen, im Fries der sog. Königsgräber von Jerusalem[5]) die Triglyphen in der Mitte unterbrechende senkrecht stehende Akanthusbüsche, im Fries des Augustus- und Romatempels von Mylasa in Karien[6]) abwechselnd Stierkopf, Dreifuß und Scheibe (Clipeus oder Opferschale?).

Dazu kommt aber noch ein anderes: Ausladende Kranzgesimse werden wie andere vorkragende obere Gebäudeteile z. B. Balkone durch Holz- oder Metallspreizen, Knaggen verstrebt. Solche Streben erhalten vielfach anthropo- und theriomorphe Bildung, neben Atlanten werden Löwen, Stiere, Delphine, Drachen und sonstige Phantasiegebilde hierzu verwendet. Eine ganze Fülle derartiger Schöpfungen begegnet uns in den gemalten Architekturen der Wände II. Stiles in Herculaneum und Pompeji, also gerade auch in der Zeit von etwa 100 bis in die augusteische Zeit herein, und zwar immer in der Form, daß sie von der Architravbekrönung bis an das Kranzgesims selbst bzw. eine darunter gesetzte Konsole reichen[7]). In die monumentale Steinarchitektur ist dieses Motiv übersetzt in dem späthellenistischen Oktogonalbau in Ephesus, wo knieende Greifen in unregelmäßigen Abständen angebracht sich unter die Konsolen des Kranzgesimses stemmen, dazwischen aber durch senkrecht gestellte mit Akanthus verkleidete Konsolen abgelöst werden[8]). Einen weiteren Beleg für die Geltungszeit wie für die Ausbreitung dieses Motivs im vorderasiatischen Kreis bietet die Gandharakunst, deren Beeinflussung durch die Mittelmeerkunst nach den verschiedenartigsten Beobachtungen von V. Smith, Burgess und A. Grünwedel[9])

[1]) L. Borchardt, Der Augustustempel auf Philä, Archäol. Jahrb. 18. Bd. 1903, 73ff.

[2]) R. Delbrueck, Hellenistische Bauten in Latium II. Bd., Straßburg 1912, 150.

[3]) BuR., 52.

[4]) H. Thiersch, Zwei Gräber der römischen Kaiserzeit in Gabbari, München 1900 (auch Bull. d. l. Société Archéol. d'Alexandrie 1900 Nr. 3), 28 Fig. 7.

[5]) Delbrueck a. a. O., 148, Abb. 83.

[6]) R. Pococke, Beschreibung des Morgenlandes (übers. aus dem Engl. von E. von Windheim), Erlangen 1754, 3. Bd., 90 Taf. 55. Choiseul-Gouffier, Voyage pittoresque de la Grèce I 1782, 141ff., Taf. 83.

[7]) F. Studniczka, Das Symposion Ptolemaios II. Abhh. d. K. Sächs. Ges. d. Wiss. phil. hist. Kl. 30. Bd., 1914, 85 A. 2. Zu den früher schon bekannten Beispielen aus Herkulaneum und Pompeji haben die Wandmalereien der Villa von Boscoreale eine ganze Anzahl neuer Typen gebracht: F. Barnabei, La Villa Pompejana di P. Fannio Sinistore, Roma 1901, 41 Abb. 8; 64 Abb. 13; 67 Abb. 15; 79 Abb. 19; Taf. 9. Sambon, Fresques de Boscoreale, Paris 1903, S. 8, 19, 24 und Taf 5, 6, 9.

[8]) BuR. 53, Taf. 3, 1.

[9]) V. A. Smith, A history of fine Arts in India and Ceylon, Oxford 1911, 99. J. A. S. Burgess, The

in eben dieser Zeit beginnt: Ein leider stark beschädigter Fries von den Yusufzaiklöstern weist über drei Architravfaszien stehende Konsolen und dabei, wenn nicht alles täuscht, auch Tierprotomen auf[1]. So treffen wir also in der späthellenistischen Zeit die Vorstufen und Parallelen für unseren Fries, nur daß er fern von aller Willkür in der Art des ephesischen durch den neuen Geist der augusteischen Zeit zu klassischer Regelmäßigkeit gebändigt ist.

Zwischen dem Fries und dem mächtig vorkragenden Kranzgesims wird vom Beginn der Kaiserzeit meist durch drei überleitende Profile eine Verbindung hergestellt, in der Mitte liegt ein Zahnschnitt, Eierstabkymatien mit Perlstäben, allein oder im Wechsel mit lesbischem Kymation, rahmen ihn ein. In Syrien hat sich im 2. Jahrh. als nahezu kanonische Folge Eierstab, Zahnschnitt, lesbisches Kyma herausgebildet[2]. Am **H**-Tempel dagegen steht an erster Stelle über dem Fries ein wuchtiges Flechtband, das in der kaiserzeitlichen Architektur durchaus singulär ist, im späthellenistischen Kreise aber gelegentlich mit Eierstab und lesbischem Kyma den Platz wechselt. Über die Bedeutung, welche die Form des Eierstabs und die Art seiner Verbindung mit anderen Profilen für die Datierung hat, weiter unten. Die Konsole unter der Hängeplatte mit ihrer eigenartig elastisch, kräftig geschwungenen Linie, die auf der Unterseite nur durch Stäbe und Kehlen betont, nicht durch Akanthus verkleidet wird, hat ganz nahe Parallelen nur in zwei spätaugusteischen Tempeln, dem Mars-Ultortempel und dem Concordiatempel in Rom[3].

Der Mäander als Schmuck der Stirnplatte war schon in klassischer Zeit gebräuchlich, wird gerade in augusteischer Zeit noch wiederholt verwendet, so in Rom an einem dorischen Geison auf dem Forum[4], dem tiberianischen Neubau des Tempels bei S. Nicola in Carcere, beim Cäsarentempel in Nimes, dem Augustustempel in Tarragona, endlich auch an einem Altar in Arles[5], in Syrien nur mehr beim Tempel von Selaima-Slêm[6], dessen Einzelheiten (infolge der mißglückten photographischen Aufnahme schwer zu erkennen, während die Zeichnungen irreführend sind) durchaus auf die frühe Kaiserzeit weisen; in den zahlreichen späteren Bauten Syriens begegnet der Mäander wohl auf der obersten Faszie des Architravs ungemein häufig, aber nicht mehr auf der Stirnplatte, wo vielmehr die gereihten Pfeifen kanonisch werden.

---

ancient monuments, temples and sculptures of India, London o. J., 5. A. Grünwedel, Buddhistische Kunst in Indien (Handbücher der Staatl. Mus. Berlin), Berlin ²1919, 81.

[1] Burgess, a. a. O. Taf. 126, 1. Grünwedel a. a. O., 126 Nr. 47. Vergleichbar ist auch, daß an der Ali Masjid Stupa Nr. 5 (Burgess Taf. 104—106) und Nr. 6 (ebd. Taf. 107) die Verbindung des unteren Geschosses mit dem mittleren durch knieende Löwenvorderkörper, in den oberen dagegen durch stehende Konsolen hergestellt wird, die beiden tektonischen Glieder also einander ablösen.

[2] BuR. 87; H. Kohl-C. Watzinger, Antike Synagogen in Galiläa. 29. Wissenschaftl. Veröffentl. d. D. Orient-Gesellschaft. Leipzig 1916, 170f.

[3] BuR. 53f.

[4] Toebelmann, Röm. Gebälke, 14 Abb. 16.

[5] Espérandieu, Recueil des basreliefs I, 117, Nr. 138.

[6] Syria II A 350ff., Ill. 319, Taf. 27.

Ebenso stehen die Motive der Traufsima[1]) noch in Zusammenhang mit der älteren griechischen Tradition seit dem 4. Jahrh., wo das Akanthusrankenelement in den Schmuck der Sima eingeführt wurde, das auch hier noch in den zwischen den verschiedenen Palmettenformen aufsteigenden Rankenschäften mit ihren Hüllblattkelchen und Doppelvoluten fortlebt; nicht minder aber auch im ganzen Verhältnis der Dekorationselemente zum Grunde, ein Verhältnis, das noch durchaus reliefplastisch empfunden ist, die Formen vom Grunde aus in den Raum hineinentwickelt, den „mütterlichen" Reliefgrund noch überall zur Geltung kommen läßt, während schon seit der flavischen Zeit — das zeigt auch ein vergleichender Blick auf die Nordseite des **B**-Tempels, der äußerlich in vollkommener Parallele aufgebaut ist — das Motiv und die Behandlung einen doppelten prinzipiellen Unterschied erkennen läßt und zwar, noch deutlicher als oben, in den beiden Karniesprofilen, welche den Architrav bekrönen: das Rankenelement, das die gleichmäßig dichte, gitterartige Verteilung stört, ist ausgeschieden, die Gitterung entspricht dem veränderten Formgefühl, die Form hat keine sichtbare Beziehung mehr zum Reliefgrund, sie schwimmt hell auf dunkler Fläche.

Diese hervorstechenden Charakterzüge der Formenbildung des **H**-Tempels sind in erster Linie an herabgestürzten Stücken beobachtet, die von der Südseite des Tempels gegen die Ostfront zu stammen. Noch etwas früher scheinen mir einzelne, meist allerdings durch die Verbauung in die byzantinische Kirche kläglich zerstörte Stücke von der Frontseite des Tempels zu sein, z. B. das Bruchstück einer Giebelsima (Baalbek I Text, S. 62, Abb. 33); dazu stimmt der Geisonsblock von der Nordostecke der Tempelfront und nicht weniger die leider nur winzigen Trümmer der Türumrahmung, die durch die Bildung ihrer Kymatien, Eierstab und lesbisches Kyma (s. u.) untrügliche Gewähr ihrer frühen Entstehung geben. Dagegen verraten die Gebälke über den stehenden Säulen in manchen Einzelheiten, wie schon seinerzeit bemerkt, fortgeschrittene Entwicklung. Eine Untersuchung der zahlreichen weiteren Bruchstücke, die teils heute noch in die arabische Festungsmauer verbaut, teils im Schutt oder in den Trümmern der byzantinischen Kirche gefunden sind, verspricht sichere Auskunft über die ganze Entstehungsgeschichte des Tempels. Daß auch an ihm noch jüngere Stilstufen (Wende des 1. u. 2. Jahrh.) vertreten sind, beweist ohne weiteres das Bruchstück eines schönen Rankenfrieses (Baalbek I, Text, S. 63, Abb. 34), das zu einem Giebelfelde gehört, und charakteristischerweise an der West-, also Rückseite gefunden ist, sowohl durch die Rankenbildung als auch die des lesbischen Kymas.

Wir werden somit zu dem bündigen Schlusse gedrängt, daß die Ausführung des dekorativen Schmuckes am Pteron des **H**-Tempels (nach Vollendung der Cella?) auf der Haupt = Ostfront begonnen, über die Südseite, die Westfront und die Nordseite (hierfür einstweilen kein Beweis) ihren Fortgang genommen hat. Dieser Schluß wird sich uns am **B**-Tempel, der nicht nur am besten erhalten ist, sondern auch am weitesten vollendet war, voll bestätigen. Der Beginn des Baues

[1]) BuR., 55.

wie der Ausschmückung fällt in die augusteische Zeit, durch die auch das Prinzip für die Formenbildung festgelegt wurde; sie ist durch drei charakteristische Züge bestimmt: 1. durch starke Zusammenhänge mit späthellenistischen Bildungen, die auch sonst bis in die augusteische Zeit hineinreichen, 2. durch den starken Gegensatz zu den in der mittleren Kaiserzeit allgemein, besonders aber in Syrien, üblichen Formen und Formprinzipien, 3. durch einzelne nahe und schlagende Analogien zu augusteischen, insbesondere stadtrömischen Vorbildern. Die weiter unten folgende zusammenhängende Betrachtung einzelner Profile und Profilverbindungen wird weitere Bestätigungen erbringen.

Der Bacchustempel und die Höfe.

Während ich früher beim Vergleichen der Formenbildung auf den **B**-Tempel schlechtweg hingewiesen habe, habe ich diesmal zunächst nur von der Nordseite gesprochen. Damals war ich ganz und gar beherrscht von dem Gedanken, den großen zeitlichen Abstand begreiflich zu machen, der zwischen der Formenwelt des **H**-Tempels und späterer Art bestand. Diese Einstellung ließ mich gar nicht dazu kommen, auch für den **B**-Tempel dieselbe Frage zu stellen wie für den ersteren und noch als ich diese Arbeit schon weit durchgeführt hatte, glaubte ich an der damals gegebenen Datierung festhalten zu können. Aber immer erneutes Beobachten und Vergleichen, das durch die reichliche und schöne Darbietung des Materials in der Publikation erst ermöglicht wurde, ließ mich mitten in der Arbeit stutzig werden, so daß ich nunmehr zu einer stark abweichenden Datierung gelange.

Der Ostgiebel des **B**-Tempels ist ebensowenig erhalten wie der des **H**-Tempels, wohl aber die unmittelbar daran anschließenden Säulen der südlichen Ringhalle. Da zeigt nun gleich die erste am Kapitell Formen, die von der routinierten Technik des zweiten Jahrhunderts weit entfernt sind (Baalbek II Taf. 23): Kranzblätter, die sich mit sanft vorgewölbten Pfeifen zwischen den Blattlappen falten; Hochblätter, die bis fast an den Fuß des Kapitells herabreichen. Die Blätter haben einen breiten gewölbten Überfall, der den ganzen Oberteil des Blattes erfaßt wie am **H**-Tempel (vgl. Abb. 4, Taf. 23, besonders rechts), nicht wie später — so schon teilweise auf der Nordseite und im Innern — nur die mittlere Spitze, die dann oft wie abgeknickt und mit sägezackiger Berandung, später hakenförmig gegeben wird[1]). Hüllkelchschäfte, die kräftig und frei zwischen den Hochblättern stehen, mit geraden Kannelüren, Ablauf und Knoten aus überfallenden Blättchen gebildet sind; aus dem zweiteilig symmetrischen Hüllkelch entspringen starke Doppelhelices, die äußeren teilweise abgebrochen, weil vollkommen frei losgearbeitet, aber auch die inneren noch kräftig, mit erhöhtem oberen Rand und nach innen abfallender Kehle versehen. Der Kapitellkörper kommt im oberen Teil zur Geltung, ist in straffer nach oben schwellender Rundung gedreht und fällt ringsum mit kräftiger Lippe über, fast alle oberen Dekorationselemente lösen sich frei von ihm ab — was leider ihr fast vollständiges

[1]) Vgl. Athen. Mitt. 1914, 19f., Taf. II, 3.

Abbrechen vielfach begünstigt hat —, die Eckhelices streben mit ihren Stützblättern hinüber unter die weit ausschwingenden Ecken des Abakus, dessen Hohlkehle mit Pfeifen, dessen Kyma mit Eierstab geschmückt ist. Dieses Kapitell für sich betrachtet, dazu die unmittelbar folgenden, müssen unbedingt in die vorflavische Zeit datiert werden, sie hängen noch eng mit spätaugusteischen zusammen[1]). Ohne auf die anderen Säulenkapitelle der Vorhalle einzugehen, verweise ich auf die drei Säulen, die an der Südecke der Westfront stehen (Baalbek II, Taf. 20) und auf zwei weitere Bestätigungen: Das 5. Säulenkapitell der inneren Südseite von Osten her gerechnet (Abb. 5 auf Tafel 23), ist durchaus die Schöpfung eines stadtrömisch geschulten Steinmetzen, so gut wie das Kapitell des **H**-Tempels (Baalbek I, Taf. 65 links, unsere Abb. 3 auf Taf. 22), ganz rein wie in den Bauten des römischen Westens und kann als solches nur mit dem augusteischen[2]), nicht mehr mit dem flavischen Formenkreise in Zusammenhang gebracht werden — für die Zwischenzeit fehlen uns die Übergangsglieder noch — gleichgültig, wie man sich das vereinzelte Auftreten an dieser Stelle immer erklären mag. Endlich weist das Pilasterkapitell an der Südwestecke hinter den eben erwähnten drei Säulen (Abb. 6 auf Tafel 23), das ganz im östlichen Formengeschmack gearbeitet ist, ein Schmuckelement auf, das in Baalbek sowohl wie im ganzen südsyrischen Gebiet, soweit meine Erfahrung reicht, durchaus vereinzelt bleibt[3]), nämlich Zwickelblüten zwischen den aufgehenden Doppelhelices, die in reich ausgebildeter Araceenform die freie Fläche füllen. Die Zwickelblüte begegnet an dieser Stelle zuerst am Lysikratesdenkmal in Athen (334 v. Chr.), findet sich vereinzelt in Kleinasien, häufiger in Alexandria, erlangt im Westen in der spätrepublikanischen und augusteischen Zeit noch einmal eine besondere Beliebtheit; die kleine Rosaceenform kann hier beiseite bleiben, die Araceenform findet sich am Kapitell des Augustusbogens von Rimini (27 v. Chr.), des Augustusbogens von Aosta (18 v. Chr.), in reichster Form und so, daß sie vom Kalathos in den Abakus hinaufwuchert, am Castorentempel auf dem römischen Forum und dem Forum von Vienne[4]), aber von da ab verschwindet sie und bleibt verschwunden, der Klassizismus der hochaugusteischen Zeit hat sie schon am Augustusforum ausgeschieden, das korinthische Normalkapitell der Kaiserzeit kennt sie nicht mehr, schon in den weströmischen Augustusbauten

---

[1]) Der neue von Th. Wiegand in Palmyra aufgedeckte Tempel (vgl. einstweilen Kunstchronik 1923, 807f.) wird das noch deutlicher machen.

[2]) Vgl. BuR., Beilage I, Abb. 4—9.

[3]) Ein korinthisches Kapitell in Apamea (Kalat el Mudik) in Nordsyrien muß das Motiv, wenn die skizzenhafte Zeichnung bei Butler, Architecture and other arts, 54 Fig. 21 genau ist, ebenfalls aufgewiesen haben, wahrscheinlich späthellenistisch.

[4]) Athen: Lysikratesdenkmal: A. Riegl, Stilfragen, Berlin 1893, 213 Fig. 211; Kleinasien: z. B. Milet, Laodikebau, Archäol. Anz. 1911, 422ff. Fig. 2; Ronczewski, Variantes des chapiteaux romains. Annales de l'Université de Latvie 1923, Livr. VIII, 125 Fig. 5. Alexandria: Delbrueck, Hell. Bauten II, 159 Abb. 98ff., dazu eigene Aufnahmen. Rimini: Rossini, Archi trionfali, Taf 13; Strena Buliciana, Taf. VII, 9. Aosta: s. o. Rom, Castorentempel: Springer-Wolters [12]1923, 525 Fig. 992: daß er immer noch als hadrianisch gelten muß, ist unverständlich. Vienne: Rey et Vietty, Monuments romains et gothiques en France, Paris 1831, Taf. 18.

von Pompeji, Nîmes, Pola, Tarragona[1]). Ich halte es ohne weiteres für möglich, daß die Zwickelblüte auch an einzelnen frühen Kapitellen der Ostfront bzw. der östlichen Südseite des **H**-Tempels vorgekommen ist, ebenso wie ja ein Kapitell die eigenartige Verschlingung der inneren Voluten mit dem Castorentempel gemeinsam hat. Das vereinzelte Auftauchen dieser Form am Westende der Südseite des **B**-Tempels kann natürlich nicht beweisen, daß dieses Kapitell noch aus augusteischer Zeit stammt — dagegen sprechen schon die weiter fortgeschrittenen übrigen Formen — wohl aber, daß die für den Meister bzw. seine Schule vorbildlichen Formen diesem Kreise entstammen und daß sie noch nicht so weit von ihr entfernt sind, um sie als unmodern zu empfinden, daß also noch kein ausgeprägt neues Formideal wie das flavische sie verdrängt hat.

Außer den Kapitellen ist auch ein Stück vom Kranzgesims vorhanden (Abb. 7 auf Tafel 24, leider fehlt eine genauere Angabe über den Fundort und Platz am Bau), das ebenfalls unter zwei Gesichtspunkten älter ist als die entsprechenden Stücke auf der Nordseite, einmal dadurch, daß Eierstab und Zahnschnitt noch in strenger Korrespondenz stehen wie am **H**-Tempel, während sonst überall ein anderes Verhältnis herrscht (s. u.); dann auch in der leider stark zerstörten Simadekoration, insofern noch ein Akanthusrankenelement bewahrt ist, da von der rechten Araceenpalmette Rankenspiralen ausgehen, welche einen Palmettenzwischenraum füllen; entsprechend stehen auch die anderen Palmetten lockerer und haben noch mehr den plastischen Charakter vom **H**-Tempel. So scheint mir auch die prächtige Friesranke in der Krönung des herrlichen Türrahmens (Bd. II, Textabb. 36, S. 22; Tafel 49) zwar später als die eben besprochenen Motive, aber sie hat doch ihre allernächste Analogie in der Archivoltensoffitte des Titusbogens gerade auch im Motiv und in der Durchführung der aus dem Blütenkelch der Rankenspirale hervorspringenden Tiere[2]), während sie die im frühen 2. Jahrh. übliche Form der Ranke mit schon ganz laubumhülltem Stengel, die vom Trajansforum und noch mehr die Impostenranke der Celsusbibliothek in bedeutendem Abstande hinter sich läßt[3]).

Betrachten wir dagegen die N o r d s e i t e des **B**-Tempels[4]), so werden wir ohne weiteres eine ganze Anzahl jüngerer Züge feststellen. Gerade im Nordpteron sind die Kapitelle zahlreich vertreten, die eine eigenartige Mischung westlicher und östlicher Elemente aufweisen[5]), weder das eine noch das andere rein darstellen und so eine lebendige Anschauung für die auch auf sprachlichem Gebiete beobachtete Tatsache geben, daß kleine andersgeartete Sprach- und Kulturinseln immer mehr von der Flut der Umgebung überspült und schließlich

---

[1]) BuR., 44ff.

[2]) Rossini, Archi trionfali, Taf. 34.

[3]) T r a j a n s f o r u m: F. Studniczka, Tropaeum Traiani. Abhh. d. K. Sächs. Ges. d. Wiss. phil. hist. Kl. Bd. 22, 94 Fig. 55. E p h e s o s, Celsusbibliothek: nach Photographien d. Öster. Archäol. Inst.; doch vgl. Österr. Jahreshefte 1908, 118ff.

[4]) BuR., Taf. 1, 2.

[5]) Baalbek II, Taf. 33 oben, Taf. 34, Taf. 36 oben. Textabb. 26, S. 14.

gänzlich von ihr verschlungen werden. Überall da, wo der Zwang der Orientierung nach dem Muster des **H**-Tempels wegfällt, also schon an der Wandarchitektur des äußeren Umgangs, teilweise in der Vorhalle, besonders in der inneren Wandarchitektur, beobachten wie die spätere Stilstufe mit größerer Deutlichkeit. Für den Durchschnitt der ebenfalls erst in langsamem Fortschreiten fertiggestellten Kapitelle bildet das wohldatierte Kapitell des Trajaneums in Pergamon (ca. 115—120) die zutreffendste Parallele. Ich muß hier die Auseinandersetzung über die für die Datierung maßgebenden Merkmale der östlichen Kapitelle ein gutes Stück über das hinausführen, was ich seinerzeit geben konnte. Bei genauer Beobachtung ist eine sichere Datierung für alle Bauten vom Anfang des 2. bis zum Ausgang des 4. Jahrhs. wenigstens in den Grenzen eines halben Jahrhunderts, vielfach bis auf ein Jahrzehnt schon hiernach möglich, andere Beobachtungsreihen kommen sichernd und korrigierend hinzu. Ich habe seinerzeit besonders auf den Hüllkelchschaft geachtet und auf dessen stetige Rückbildung bis zum völligen oder fast völligen Verschwinden um die Wende des zweiten zum dritten Jahrhundert die Aufmerksamkeit gelenkt. Bedingt wird diese aber durch die mehr oder weniger schlanke Bildung und lockere Stellung der Kranz- und Hochblätter, die vom zweiten Jahrhundert ab eine ganz stetige Entwicklung aufweist, während das erste Jahrhundert, das die östliche Form schafft, nicht ganz eindeutig ist. Am späthellenistischen Kapitell vom Peripteros in Suwedah wie am augusteisch-westlichen Kapitell vom **H**-Tempel (s. o. S. 83) reicht auch das Hochblatt wenigstens mit seinem mittleren Teil zwischen den Kranzblättern bis zum Fuße des Kapitells, bei den frühesten Kapitellen der Südseite und der Vorhalle des **B**-Tempels reichen sie bis fast zum Fuße, jedenfalls bis über die Mitte des untersten Lappens am Kranzblatte, beim Kapitell vom Trajaneum in Pergamon[1]) reichen sie genau bis zur Höhe des untersten Lappens, die Hochblätter stehen entsprechend locker und lassen noch Raum für die Entwicklung eines gekanteten Hüllkelchschaftes mit angearbeitetem Wirtelknoten, die straffen elastisch aufsteigenden Doppelhelices haben noch den erhöhten oberen Steg, den abfallenden starken Kanal; hinter den frei losgearbeiteten, den weitausschwingenden Abakus unterstützenden Eckhelices krümmt sich die reine Rundung des Kalathos durch. Ganz eng schließt sich daran das Kapitell der Säulenhalle von der Hadriansbibliothek in Athen[2]). Der nächste wohldatierte Bau in Syrien, die Propyläen in Gerasa (150 n. Chr.), deren Pilasterkapitelle auf der Tempelseite in situ sind, unterscheiden sich schon in sehr bezeichnender Weise[3]). Die breitere Bildung der Kranzblätter, ihr engeres Zusammenrücken bewirkt, daß die Hochblätter nur mehr bis zum mittleren Lappen des Kranzblattes reichen. Infolge der entsprechenden Bildung des Hochblattes bleibt für den Hüllkelchschaft nur mehr ein ganz kurzes Stengelstück, jedoch noch immer mit deutlich abgesetztem Knoten, die Helices haben nicht mehr den Steg mit Kanal, sondern eher eine flach gewölbte Leistenform. Am

[1]) Altertümer von Pergamon V, 2; Taf. XII, 2.
[2]) BuR., Taf. 4, 1.
[3]) BuR., Beilage 3 Abb. 18.

Antenkapitell des Südtempels von Gerasa[1]) reichen die Hochblätter nicht mehr ganz bis an den mittleren Lappen, der schmale Zwischenraum zwischen den Kranzblättern wird bezeichnenderweise durch einen durchbrochen gearbeiteten zweisträhnigen Zopf gefüllt. In dieselbe Zeit datiert sich in Griechenland das korinthische Kapitell vom Nymphaeum (Exedra) des Herodes Atticus in Olympia[2]): Das Hochblatt setzt ebenso hoch ab wie am vorigen Beispiel, zum erstenmal greifen hier die untersten Lappen der Kranzblätter mit ihren Zacken zusammen, ähnlich eng treten die Hochblätter einander nahe, so daß die Hüllkelchschäfte nur mehr kurze Stummel mit noch angedeutetem Knoten bilden. Die Helices sind flache, leicht gekehlte Bänder, die inneren kleben schon flach am Kalathos, dessen Form bereits leicht verzogen, dessen überfallende Lippe schwung- und saftlos ist. Ich breche einstweilen ab, da ich die Frage beim Rundtempel wieder aufnehmen muß. Bis zu diesem Zeitpunkt herab reicht keines der am **B**-Tempel vertretenen Kapitelle. Die Propyläen von Gerasa geben den spätesten Zeitpunkt ab. Dabei darf der Umstand, daß der figürliche Schmuck, besonders der Figurenfries in der Vorhalle nicht weit gediehen ist, nicht ins Gewicht fallen, so wenig hier wie irgendwo sonst. Er ist ebenso wie der langsame Fortgang der dekorativen Ausstattung m. E. so zu erklären, daß nur für die Hauptsache, den eigentlichen Rohbau öffentliche Mittel der Gemeinde oder der Tempelkasse aufgewendet wurden, während für die Ausschmückung im Einzelnen auf zahlreiche fromme Stiftungen Privater gerechnet wurde. Dafür sprechen ja auch zwei Inschriften, welche die Stiftung zweier vergoldeter Broncekapitelle durch den Spekulator Aur. Ant. Longinus und eines dritten durch einen Freigelassenen Septimius . . . bas in der Zeit des Kaisers Caracalla (211—217) bezeugen[3]). Daß solche Zuwendungen nicht regelmäßig flossen oder auch aussetzten, kann die ungleichmäßige Durchführung, das Nebeneinander fertiggestellter und unfertiger Teile am ehesten erklären. Für den figürlichen Fries wären auch sonstige Gründe denkbar, z. B. daß das ganz in römischem Geiste geplante Suovetaurilienopfer beim allmählichen Untertauchen des römischen Elements keinem Interesse, ja Widerstreben bei der syrischen Umgebung begegnete, die ja nie besonders bilderfreundlich war.

Was die Höfe anlangt, so haben wir natürlich auch hier mit einer längeren Entstehungszeit zu rechnen. Die in der Publikation selbst (Bd. II, S. 147/148) und auch wieder von M. Schede (Kunstchronik 1923, a. a. O.) ausgedrückte Anschauung, daß die Ausstattung der Höfe vom **H**-Tempel ausgehend allmählich nach Osten zu bis zur Fertigstellung der Propyläen fortgeschritten sei, so daß diese letzteren dann unter Caracalla so ziemlich fertig gewesen seien, findet zwar in den eben erwähnten Inschriften scheinbar eine Stütze, aber nicht in dem Ornamentcharakter der erhaltenen Bauteile, nämlich der Pilasterkapitelle und kleinen Gebälkreste am südlichen Propyläenturm. Dazu stimmt sehr gut, was Winnefeld

[1]) BuR., Beilage 3 Abb. 20.

[2]) Olympia II, Baudenkmäler Taf. 90, 2.

[3]) Außerdem wissen wir z. B., daß die beiden Tempel von Kenawat aus frommen Beiträgen erbaut waren: Brünnow-Domaszewski, Provincia Arabia III Bd., 107—114; Syria II A, 346ff.

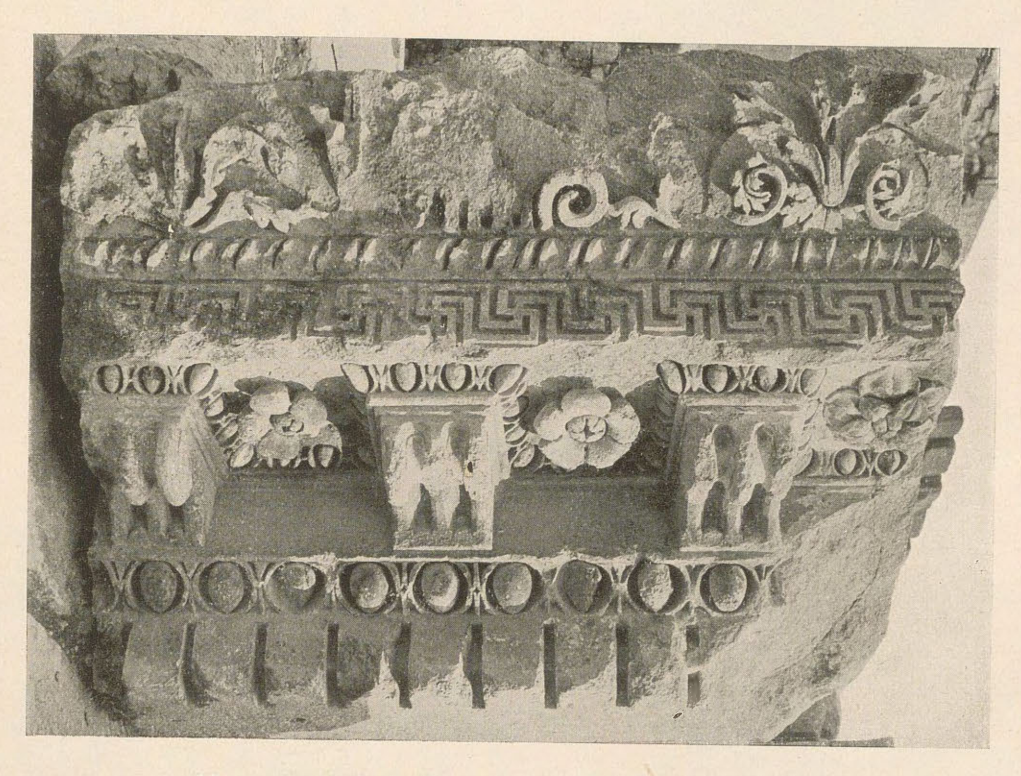
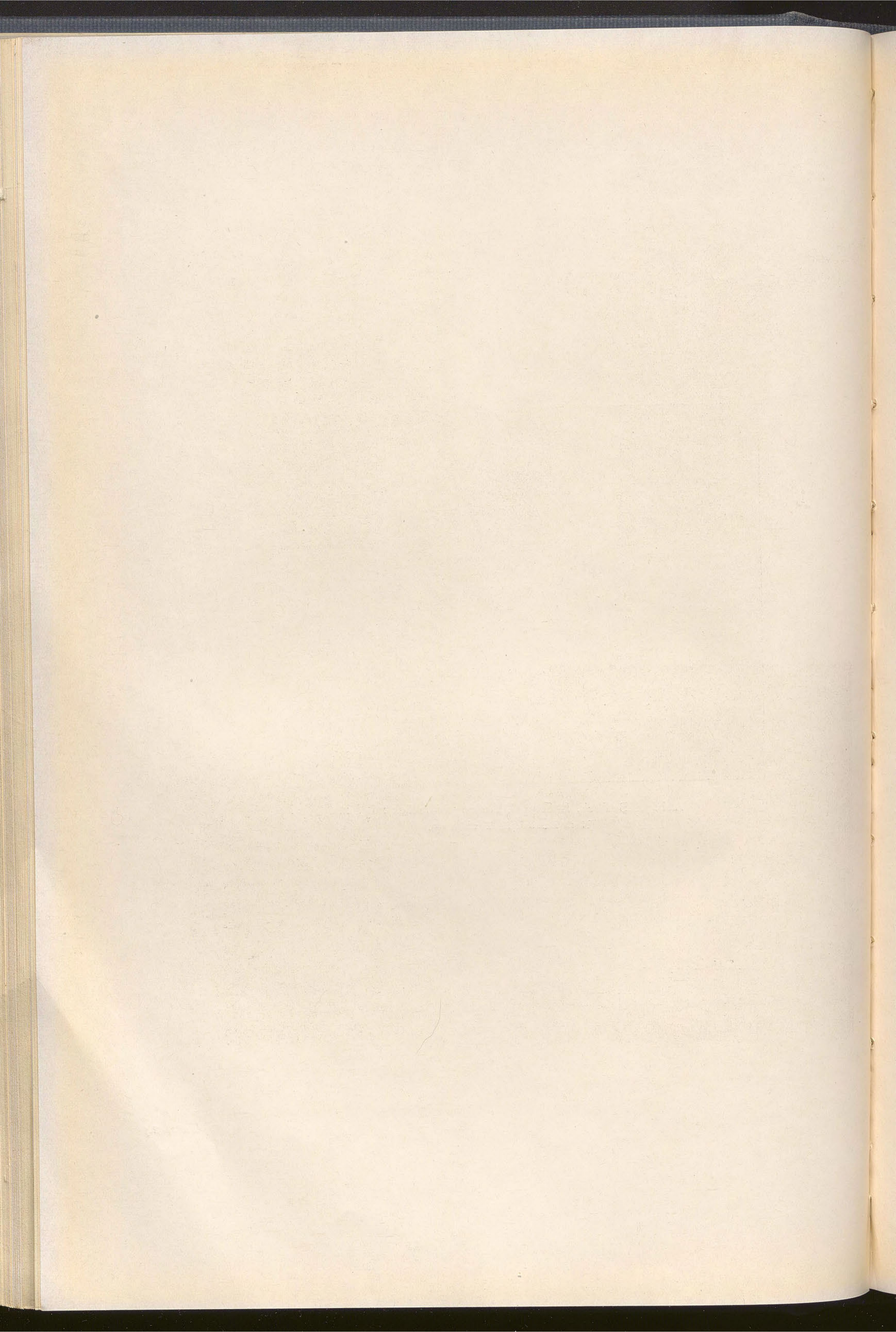


Abb. 7. Baalbek, B-Tempel, Außengebälkstück mit Sima.
(Nach Baalbek II, Textabb. 19.)



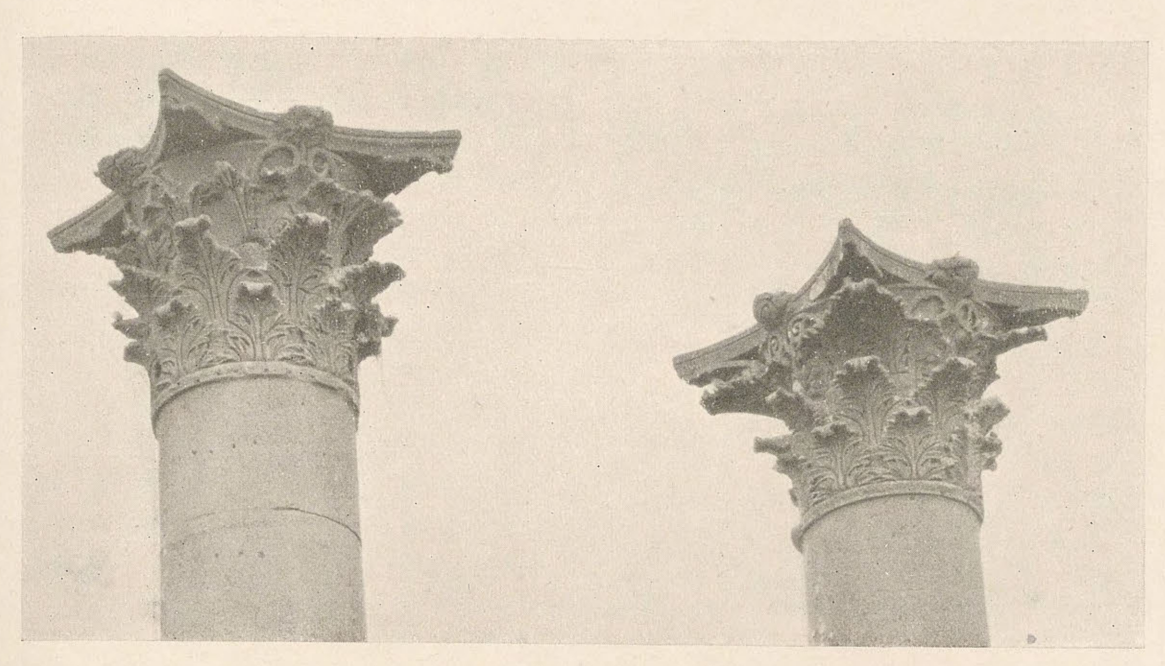


Abb. 9. Bosra, Nymphaeum.
(Eigene Aufnahme.)



Abb. 8. Baalbek, R-Tempel, Säulenkapitell an der Nordostseite.
(Nach Baalbek II, Textabb. 171.)

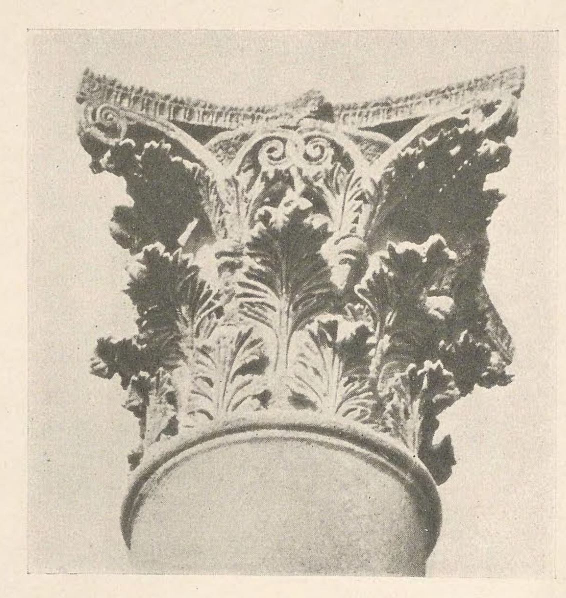
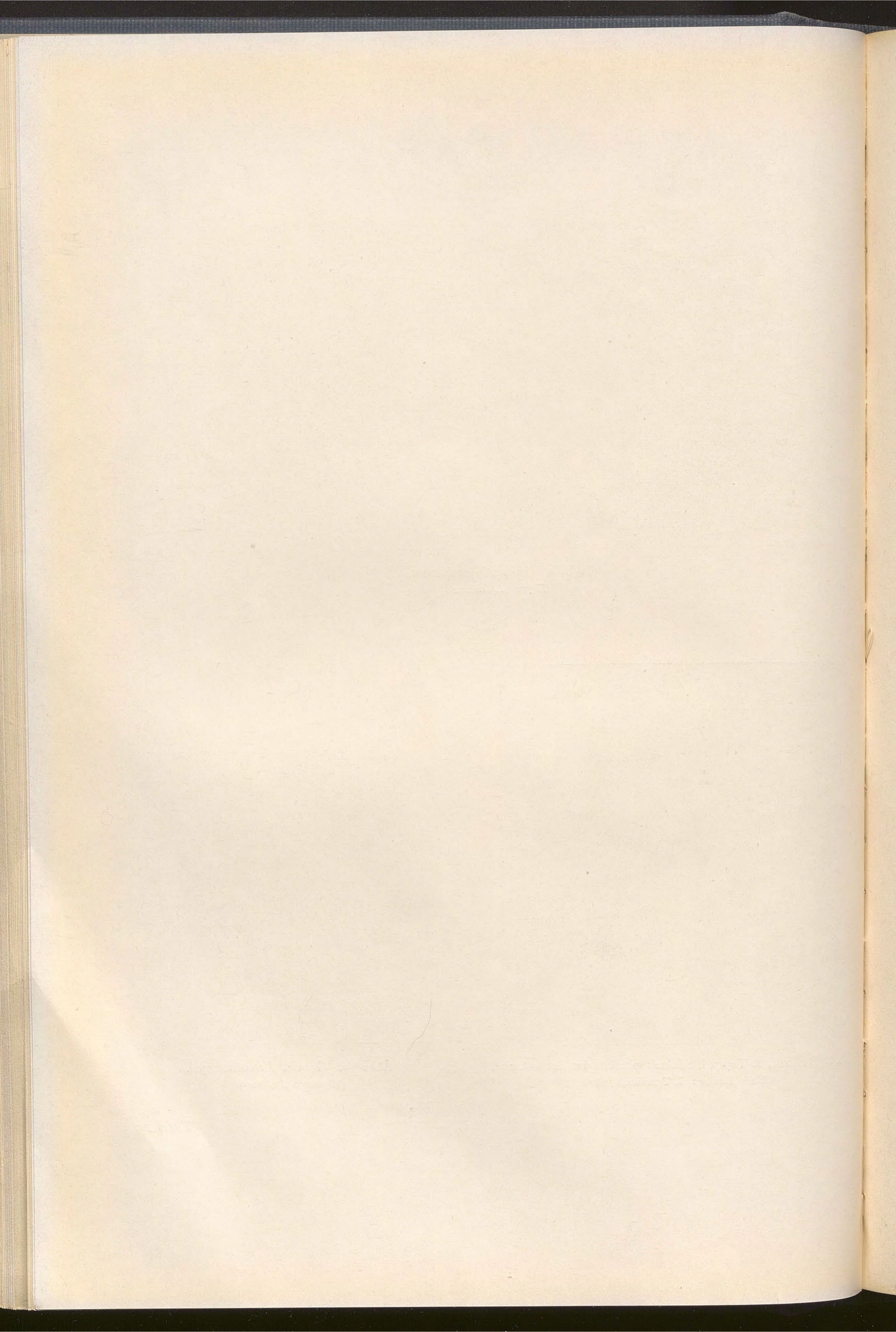


Abb. 10. Gerasa, Artemistempel.
(Eigene Aufnahme.)



Baalbek I, 111 aus dem Zustande der Unterbauten des Altarhofes schließt, daß sie nämlich am Südostende, also von der Propyläenseite her, wahrscheinlich angefangen wurden; für die Datierung hat er diese Beobachtung nicht benutzt. Von der großen Zwischenhalle ist außer den Basen nichts erhalten. Sowohl die Pilasterkapitelle wie die nicht ganz abgeschlagenen Reste von Eierstab und Zahnschnitt über dem Wulstfriese[1]) verbieten eine so späte Ansetzung auf das bestimmteste, sie können nicht so spät sein als der Tempel von Atil (211 n. Chr.), die Marktpropyläen von Damaskus und der Tychetempel von Sunamen (191 v. Chr.), ja nicht einmal so spät als das Nymphaeum und der Südtempel in Gerasa (162 n. Chr.)[2]), sondern sie gehen mit den jüngsten Kapitellen vom **B**-Tempel und den Propyläen von Gerasa überein und zeigen auch den gleichen Wechsel zwischen rein östlichen und gemischten Typen wie das Nordpteron des **B**-Tempels (I. Taf. 125 u. 128). Im Altarhof liegt wohl der Beginn der Dekorationstätigkeit an der nordwestlichen Ecke bei der sog. schönen Tür (I. Taf. 85/86), die spättrajanische Zeit scheint mir der gegebene Zeitpunkt zu sein. Von den beiden Säulenkapitellen auf Taf. 76 würde ich das linke in die gleiche Zeit, das rechte um 150 datieren. Um die Mitte des zweiten Jahrhunderts muß der weitaus größte Teil der Fronthallen vollendet gewesen sein, doch beweist z. B. am Bruchstück Taf. 79 unten links der Akanthusbusch mit den kleinzackig zerfaserten Rändern, daß an einzelnen Teilen die Arbeit bis in den Beginn des dritten Jahrhunderts fortgedauert hat[3]). Die im Hintergrund liegenden Wandarchitekturen sind vielfach nicht nur nachlässiger ausgeführt, sondern auch nach anderen Kennzeichen später, dafür spricht z. B. in der Rankenbildung die reine Laubranke und die außerordentliche Verbreiterung des Eierstabes im Verhältnis zum Zahnschnitt (s. u.). Besonders auffallend ist das für das südlichste Wandfeld der Osthalle des Altarhofes (Taf. 87 die Konche über der Tür) und die Konchen der südöstlichen Rundexedra (Taf. 91 ff.). Von der Architektur des sechseckigen Vorhofes ist zu wenig erhalten, um darüber urteilen zu können. Die dekorative Ausschmückung der Untergeschosse (Taf. 133—135) zeigt eine durch die Arbeit bei künstlichem Licht erklärliche flüchtigere Ausführung, diese zwingt aber keineswegs dazu diese Teile als besonders spät anzusetzen, vielmehr spricht die Linienführung der einzelnen Formen noch für die Höhezeit des zweiten Jahrhunderts.

Der Rundtempel.

Winnefeld (und ihm folgend Schede) glauben den **R**-Tempel in die Zeit des Philippus Arabs, also ca. 250 n. Chr. datieren zu sollen. Damit verbindet Winne-

---

[1]) Vgl. BuR., 62 Abb. 30.

[2]) Atil: BuR., Beil. 3 Abb. 22. Damaskus: C. Watzinger-K. Wulzinger, Damaskus, die antike Stadt. Wiss. Veröff. d. Deutsch-Türkischen Denkmalschutz-K. herausg. von Th. Wiegand, Berlin-Leipzig 1921, Taf. 1. Sunamen: BuR., Beilage 3, Abb. 21. Gerasa, Nymphaeum: BuR., Taf. 5, 2; Alte Denkmäler, Taf. 85. Südtempel: s. o.

[3]) Athen. Mitt. 1914, 43 ff.

feld die Behauptung, daß auch ein jetzt ganz zerstörter Tempel auf dem Schech Abdallah bei Baalbek, der dem Mercurius geweiht war, in die gleiche Zeit datiert werden müsse. Aber die Wahrscheinlichkeitsgründe, die er dafür anführt (Bd. II, S. 148), haben kein Gewicht: die Annahme, daß erst nach Vollendung des großen Heiligtums der drei Götter nun auch die Nebengottheiten Venus (Tyche?) und Merkur ihre eigenen Tempel erhalten hätten, der Wunsch, für die Mitte des dritten Jahrhunderts, wo ein römischer Kaiser südsyrischer Abkunft, aus Schuchbeh im Hauran stammend, seiner Heimat kurze Zeit hindurch (244—248) besondere Fürsorge zuwenden konnte, wo auch in Baalbek eine stärkere Münzprägung wieder feststellbar ist, mit eigenen Bauwerken aufwarten zu können, bedeuten nichts gegenüber den Argumenten, die sich aus einer stilgeschichtlichen Betrachtung mit zwingender Sicherheit ergeben. Allerdings sagt Winnefeld, daß die Formen des Rundtempels sowohl wie der vom Tempel auf dem Schech Abdallah erhaltenen Bauglieder sehr wohl mit der Annahme der Errichtung beider Tempel um die Mitte des dritten Jahrhunderts sich vereinigen lassen. Doch zu Unrecht. Vom Tempel auf dem Schech Abdallah ist nur ein stark mitgenommenes Kompositkapitell abgebildet (Bd. I Text S. 45, Abb. 22), sonst nicht viel sicher Zugehöriges nachweisbar. Dieses Kapitell gehört aber sowohl nach der Bildung der Akanthusblätter, der Schlankheit und lockeren Stellung der Kranz- und Hochblätter, die letztere bis zum untersten Lappen der Kranzblätter herabreichen und sich oben weit überneigen, wie nach den tiefen Kanälen der Pfeifen und der feinen eleganten Bildung des Perlstabs unbedingt noch in die erste Hälfte des zweiten Jahrhunderts und es würde die Mühe lohnen, sich gründlicher nach weiteren zugehörigen Stücken und auch nach Spuren des Bauwerks selbst umzusehen.

Beim **R**-Tempel dürfte am wenigsten die von der Norm abweichende fünfseitige Bildung der Säulenkapitelle der Rückseite, die sich der polygonalen Gestaltung des ausschwingenden Gebälks anpaßt, zum Schlusse verleiten, daß wir hier die Schöpfung einer späten Zeit vor uns haben, im Gegenteil, auch hier spricht sich die Originalität dieses seltenen Baukünstlers aus, die wir gerade im dritten Jahrhundert, dem sterilsten der Kaiserzeit, überall vergebens suchen (Abb. 8 auf Tafel 25). Der fünfseitige Abakus zwingt zur Anordnung von zehn Helicespaaren. Statt nun eine entsprechende Anzahl von Hüllblattkelchen anzuordnen, verwendet er eine zweite Reihe von Hochblättern und läßt zwischen ihnen die Doppelhelices in derselben Weise aufsteigen wie an der Tholos von Epidauros. Kranz- und Hochblätter sind ungemein schlank, schon die mittlere Reihe der Hochblätter neigt sich weit vor, noch stärker die obere, deren Blattüberfall jeweils zugleich als Stütze für die Volutenpaare dient. Die Helices, bei denen äußerer Randsteg und Kehlung noch deutlich ist, wenn auch nicht mehr so scharf ausgeprägt wie am **B**-Tempel, steigen in ganz steiler straffer Linie auf, überschneiden frei die klare Lippe des Kalathos, der mit seiner ebenmäßigen Rundung dahinter sichtbar wird und rollen sich unter den Ecken bzw. der entwickelten Mittelblüte des Abakus ein. Der Abakus selbst hat in seiner Hohlkehle eine aufs feinste ausgeführte und fast ganz frei hinter-

arbeitete Blütenranke, als Kyma Flechtband bzw. Laubstrang. Das beschriebene Kapitell — es ist das von der Nordostecke, das gleiche gilt von dem an der Ostecke — gehört der feinsten Blüte selbständiger syrischer Dekorationskunst an, die etwa zwischen der flavischen und hadrianischen Zeit liegt. Voll Entsprechendes gibt es kaum. Doch können in Vergleich gestellt werden Kapitelle von der Südseite des **B**-Tempels, besonders das 3., 4. und 5. von Osten her (Bd. II, Taf. 22), die Frontsäulen des Artemistempels von Gerasa (Abb. 10 auf Tafel 25), auf dessen Podiumtreppe eine Weihaltar an Artemis vom Jahre 98 n. Chr. gefunden wurde und der in jedem Falle früher ist als seine Propyläen von 150 n. Chr., die den Anschluß an die Säulenstraße vermitteln, endlich als letztes Glied, doch schon in einem gewissen Abstande die 4 Säulen von Nymphaeum in Bosra, deren Arbeit H. C. Butler ein so hohes Lob widmet und die ich spätestens um 150 n. Chr. datiere[1]) (Abb. 9 auf Tafel 25).

Diese mittlere Gruppe unter den kaiserzeitlichen Kapitellen hat eine Anzahl bezeichnender Züge: außerordentliche, fast übertriebene Schlankheit des Aufbaus, wobei der zylindrisch gedrehte Körper überall deutlich als Träger des Schmucks fühlbar und im oberen Teil namentlich mit der stark ausgeprägten überfallenden Lippe sichtbar bleibt, die zierlich aufgelegte Abakusplatte, deren Ecken sich in elegantem Bogen geradezu herausschnellen. Der Schlankheit des Kapitells entsprechend sind auch die Blätter sehr schlank, die Blattränder weit hinterarbeitet und besonders die Hochblätter biegen sich nicht nur mit ihrem Überfall, sondern weiter unten beginnend stark vor. Bei Normalkapitellen sind die Hüllkelchschäfte kräftig, wenn auch nicht mehr kanneliert, mit einer überfallenden Lippe und Knoten, die Hüllkelche sind hochgeschlossen, die Helices setzen tief an, gehen in spitzem Winkel aus der Fläche herausgedreht und bereits innerhalb des Hüllkelchs getrennt voneinander ab und lösen sich — auch die inneren Voluten — vollkommen frei vom Kapitellkörper ab. Die Helices sind zunächst noch mit oberem Randsteg und nach innen abfallender Kehle versehen, gehen aber noch an der Vorhalle des Artemistempels selbst zu der flachen leicht gewölbten Form über, die an den Propyläen erscheint. Mit besonderem Geschick werden die weit hinausgezogenen Stützblätter der Eckvoluten ausgearbeitet. Auf die üppigste Ausbildung der Abakusblüten als blätterreicher Sträuße wird besondere Liebe verwendet.

Einen unmittelbaren Vergleich gestatten übrigens die Pilasterkapitelle des **R**-Tempels hinter den beschriebenen Säulenkapitellen, welche die Normalform aufweisen und, nach den oben angegebenen Gesichtspunkten durchbetrachtet, sich früher als das Pilasterkapitell der Propyläen von Gerasa einstellen. Um den Gegensatz zwischen diesen und der Zeit, die Winnefeld ihnen anweist, deutlich zu machen, vergleichen wir daneben einen Bau, der sicher der Zeit des Philippus Arabs angehört, das ist der Hexastylos von Schuchbeh. Um aber den starken Gegensatz zu verstehen, müssen wir uns erst über die weitere Entwicklung klar werden und daher den Faden da wieder aufnehmen, wo wir ihn oben fallen

[1]) Gerasa, Artemistempel: BuR., Beilage 2 Abb. 15. Athen. Mitt. 1914, Taf. II, 3. Bosra: Syria II A, 251ff., Ill. 224, 226 (ungenaue Zeichnung).

gelassen haben. Gegen den Ausgang des 2. Jahrhunderts gehört der Zentraltempel, die von Butler sog. Kalybe in Bosra und der ins Jahr 191 inschriftlich datierte Tychetempel von Sunamen[1]). Hier sind die Kranzblätter so flach aufgelegt, daß sie mit den Zacken der beiden Lappen zusammenstoßen, die Hochblätter reichen noch etwas in den Überfall herein und stoßen selbst mit ihren untersten Lappen zusammen, so daß bei der Kalybe in Bosra der Caulis zu einer Knolle zurückgebildet, beim Tychetempel bereits ganz verschwunden ist. Die Helices, flache, dünne Bänder, lösen sich vom Kalathos so wenig als möglich los, der Kalathos spielt z. B. beim Tychetempel schon gar keine Rolle mehr, die Abakusprofile verwischen sich. Beim Caracallatempel von Atil (BuR., Abb. 22) vom Jahre 211 ist der Caulis unterdrückt, die hoch ansetzenden Helices haften fest, so daß zwischen ihnen und dem Kapitellkörper gar keine Hinterarbeitung mehr stattfindet. Der Kapitellkörper quillt namentlich bei solchen verkröpften Pilasterkapitellen, wo der Zwang der Rundung völlig wegfällt, hinter die ehemals frei unterarbeiteten Teile. So wird allmählich die Gesamterscheinung der Kapitelle eine ganz andere; sie erscheinen kürzer, stämmiger. Dadurch daß die Blattkränze nicht mehr ineinander hineinreichen, sondern übereinander ansetzen und sich wenig vorneigen, entstehen deutliche horizontale Teilungen; die Hüllkelche und die Helices werden höher hinauf ganz in die dritte Zone gedrängt, die Durchbrechungen zwischen Schmuck und Träger, Akanthus und Kalathos, fallen immer mehr weg, die Abakusplatte schwingt nur wenig aus, während der Kapitellkörper, mit dem Schmuck zusammenwachsend, die zylindrische Rundung nach oben hin verliert und sich dem Viereck nähert. Betrachten wir daraufhin das Kapitell von Schuchbeh[2]), so passen die bis in den Überfall zusammenstoßenden Kranzblätter, die mit dem unteren und mittleren Lappen zusammenstoßenden Hochblätter, flach aufgelegt mit kurzem Überfall durchaus ins 3. Jahrhundert. Obwohl darüber für den Caulis Platz bleibt, ist er nur angedeutet. Im Hüllblattkelch ist die zweiteilig symmetrische Form aufgegeben, das innere verkümmert immer stärker, die hoch hinaufgedrängten Doppelhelices gehen erst über dem Kelch auseinander, auch zwischen Eckhelix und Kalathos bzw. Abakus ist nicht mehr hinterarbeitet, letztere folgen vielmehr in horizontaler Linie dem Abakus, dessen Profile verflacht sind, die Abakusblüte ist schlicht geworden.

Daneben wären ferner zu stellen die Pilasterkapitelle des Zentralbogens von Bosra[3]) (Abb. 11 auf Tafel 26). Die Kranzblätter verhalten sich wie in Schuchbeh; obwohl die Hochblätter schlanker sind und nicht zusammengreifen, sind doch keine Caules entwickelt, die Hüllkelche sind unsymmetrisch mit deutlicher Zurückdrängung des inneren Lappens, die Innenhelices grotesk verbildet, der Kapitellkörper ganz der Form der Deckplatte angepaßt und nur mehr durch eine Schräge, nicht mehr durch eine Lippe abgesetzt von den Abakusprofilen,

[1]) Bosra, Kalybe: BuR., Taf. 4, 2. Sunamen, Tychetempel: BuR., Beilage 3, Abb. 21.

[2]) Kondakoff, Archäol. Reise, 80 Fig. 8; Butler, Architecture, 379 unten.

[3]) Syria II A, 243ff. Ill. 215, 218; Brünnow-Domaszewski III 14ff. Fig. 888. Alte Denkmäler, Taf. 94 oben; Kondakoff, Taf. 18.



Abb. 11. Bosra, Zentralbogen. Pilasterkapitell der Nordseite, linke Ecke.

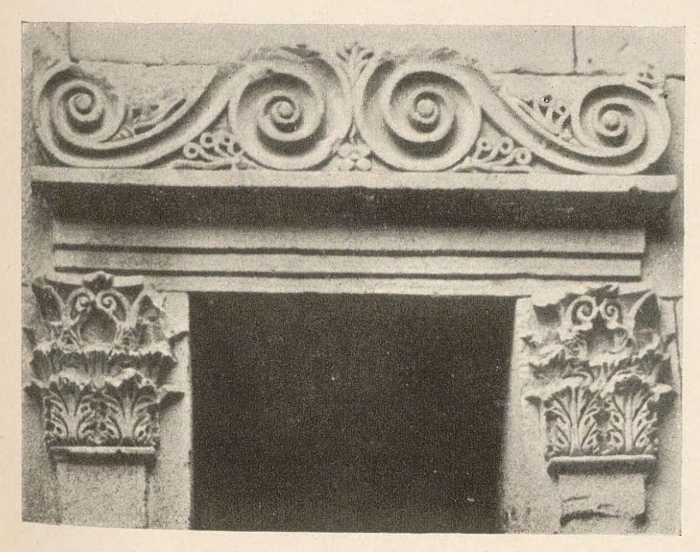


Abb. 12. Sunamen, Tychetempel, rechte Seitennische.

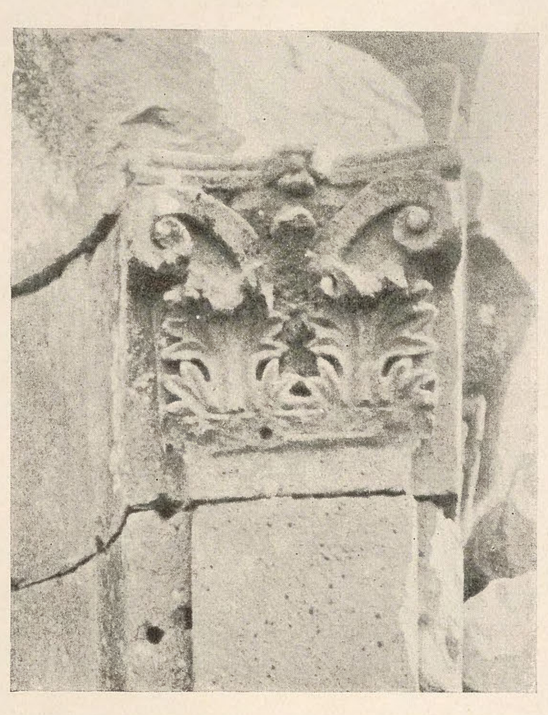
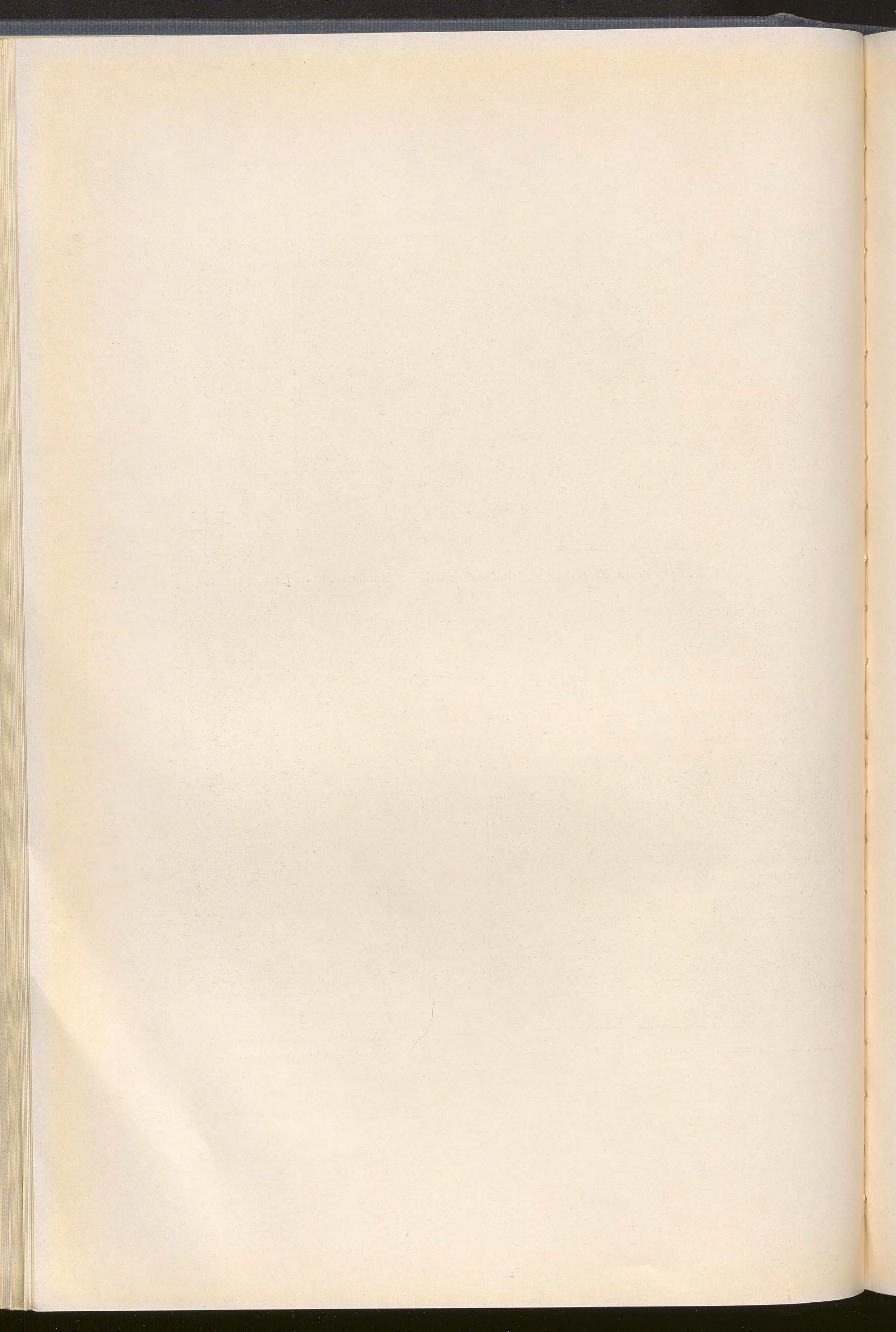


Abb. 13. Bosra, Zentralbogen.
(Eigene Aufnahme.)



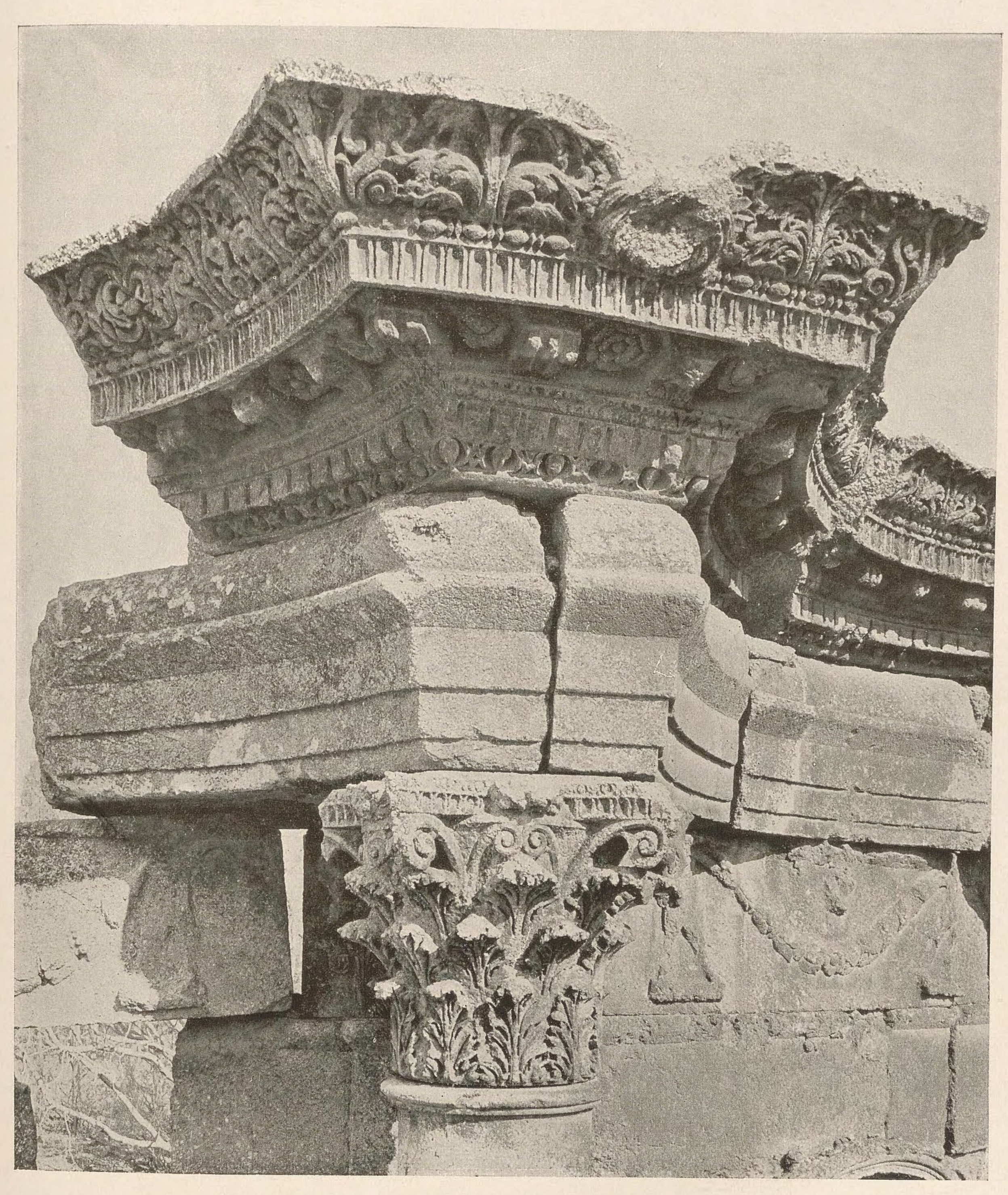
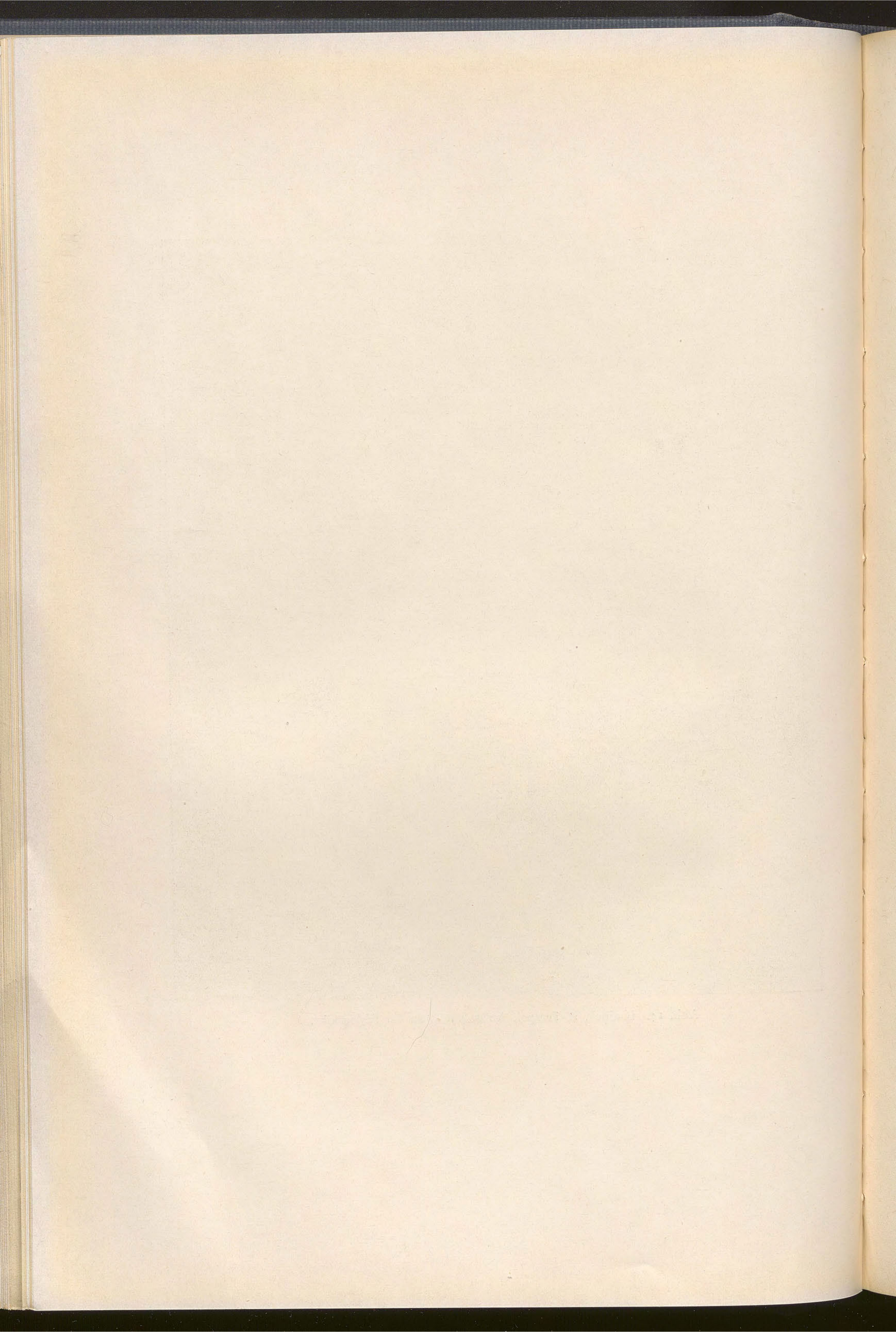


Abb. 14. Baalbek, R-Tempel, Außengebälk an der Südostecke.



soweit man von solchen noch sprechen kann, denn die Hohlkehle ist zu einem kümmerlichen Streifen zusammengeschmolzen, das Kyma zu einer höheren Schräge geworden. Wer dieses Kapitell in seinem Zusammenhang würdigt, wird die aus einer Statueninschrift sich ergebende Zeit der zweiten Hälfte des 3. Jahrhunderts auch für den Bogen nicht zu spät finden, wie Brünnow meint[1]. Das ergibt sich zudem mit unabweisbarer Deutlichkeit durch den Vergleich seiner Zwergpilasterkapitelle (Abb. 13 auf Tafel 26) von der Nische des Durchgangs mit denen der seitlichen Ädikulen im Tychetempel von Sunamen (Abb. 12 auf Tafel 26).

Auf die eben besprochene Zeit, etwa 175—275 n. Chr., verteilen sich auch die Kapitelle, die wir im Tempel- und Marktbezirk von Damaskus treffen, der kürzlich von Wulzinger-Watzinger[2], über die Arbeiten der Vorgänger hinausführend, behandelt worden ist. Hier haben wir eine besonders dankenswerte Parallele zu Baalbek, insofern wir durch einige zufällig noch vorhandene Bauinschriften von dem sehr langsamen Fortschreiten so großer Unternehmungen erfahren und Daten aus den Jahren 264/65, 286/87 und 339/40 erhalten, während ich das Ostpropylon des Tempelbezirks nach den allerdings nicht genügend klaren Abbildungen mit ihm am frühesten ansetze, etwa um 160, das am besten erhaltene und bekannte Westpropylon des Marktbezirks etwa 180—200. Dagegen gehört die eine Halbsäule vom Ostpropylon des Marktbezirks, insbesondere nach der Bildung ihrer Akanthusformen ins ausgehende 3. Jahrhundert, was ich schon 1915 behauptet habe[3], ehe mir noch die in der Nähe gefundene Inschrift vom Jahre 286/87 bekannt war. Und daß auch sonst um die Mitte des 3. Jahrhunderts noch stark an Markt- und Tempelhallen gebaut wurde, können die Kapitelle beweisen, die über kurzen Schaftstücken und mit antiken Architraven unter der Kubbet el ḥasne im Moscheehof verbaut sind, auch das von den heutigen Hofhallen stammende Kapitell, das Rivoira, Architettura Musulmana S. 93, Fig. 80 abbildet, gehört in diese Zeit; das andere darunter Fig. 81 wiedergegebene, nach ihm ein „capitello dell' epoca musulmana", gehört in Wirklichkeit an den Ausgang des 4. Jahrhunderts zu den typischen frühbyzantinischen kleinen Kompositkapitellen und dürfte von der Bautätigkeit Theodosios I. (379—395) Kunde geben, der bekanntlich in den Tempelbezirk eine christliche Kirche eingebaut hat.

Wenn also die bisher im Auge behaltenen beiden Säulen- und Pilasterkapitelle des **R**-Tempels eine Datierung in das spätere zweite oder gar in das dritte Jahrhundert verbieten, so gilt das nicht ebenso von dem dritten erhaltenen Polygonalkapitell an der Südostecke (Abb. 14 auf Tafel 27). Während die Basisplinthen der beiden anderen Säulen fünfeckig und die attischen Basen ausgearbeitet sind, hat diese viereckige Form und in Bosse belassene Basis, auch der Architrav über ihr ist nicht soweit geführt als über den ersteren.

[1] Vgl. Athen. Mitt. 1914, 13f. Anm. 2.

[2] A. a. O.; dazu 21 Abb. 18 und 22 Abb. 19: Westpropylon des Marktbezirks; 14 Abb. 15: Ostpropylon des Tempelbezirks; 19 Abb. 17: Kubbet el-hasne; Bauinschriften, 28ff.

[3] Zeitschr. d. Deutschen Palästina-Vereins 1915, 122, Taf. 5B.

Das Kapitell nun steht in weitem Abstande hinter diesen. Der Gesamteindruck ist trotz gleicher Höhe weniger schlank, da sich im Oberteil die Schmuckglieder fester mit dem Kapitellkörper verbinden. Die Kranzblätter, die flach, fest angepreßt und unbelebt sind, stoßen in ihrer ganzen Höhe mit den Zacken des Nachbarblattes zusammen, den Hochblättern, die jeweils erst über dem Überfall der unteren Reihe ansetzen, fehlt die schlanke Grazie und das freie Sichvorneigen, den Helices die Kehlung; die inneren kommen vom Kalathos nicht los und rollen sich unter seinem Rande ein, auch die Eckhelices kleben ängstlich fest, der Abstand vom Kalathosrand und Abakusplatte ist so unbedeutend, daß sie auch hier nicht mehr hinterarbeitet werden. Man vergleiche auch die unlebendige Schräge, welche den Kalathos an Stelle einer überfallenden Lippe abschließt, mit der stolzen Schürzung der ersteren und die dürre Blüte im Abakus hier mit dem rauschenden Blätterbüschel dort, dazu die einfache Auskleidung der Abakushohlkehle mit Pfeifen, der Welle mit flachem Eierstab. Dieses Kapitell läßt sich zwar nicht bis an die Mitte des dritten Jahrhunderts herabrücken, gehört aber auch nicht mehr ins zweite; ich setze es in das erste Viertel des dritten Jahrhunderts. Die normalkorinthischen Kapitelle der Frontsäulen[1]), stehen in der Mitte zwischen beiden Gruppen. Für das Kranzgesims muß ich auf die später folgenden Untersuchungen verweisen, die Einzelformen lassen spätestens an den Beginn des dritten Jahrhunderts denken.

So ergibt sich auch für den **R**-Tempel zwingend die Annahme einer längeren Baugeschichte, die jedoch wahrscheinlich eher eine Geschichte seiner allmählichen dekorativen Ausschmückung ist. Der Bau selbst müßte noch zu Ausgang des ersten Jahrhunderts konzipiert und mindestens zum großen Teil durchgeführt worden sein und in dieser Zeit vollsaftigsten Lebens auch der stadtrömischen Kunst vor der ersten Abdrosselung durch den Neuklassizismus apollodorischer Prägung ist diese vielleicht reizvollste architektonische Schöpfung der gesamten Provinzialkunst[2]) am ersten vorstellbar. Die Ausführung des Bauornaments, die man mit frischem Mute begonnen hatte, ist aus irgendwelchen Gründen, wahrscheinlich aus Mangel an Mitteln noch über ein Jahrhundert hingezogen worden. Uns Modernen ist das schwer faßbar, aber im Mittelalter und im Altertum kennen wir sehr bezeichnende Beispiele, neben dem Olympieion in Athen und dem von den Amerikanern ausgegrabenen Tempel in Sardes[3]) können wir das besonders gut am Didymaion[4]) verfolgen, wo die erhaltenen Tempelrechnungen das außerordentlich langsame Fortschreiten des Baues lange Zeit hindurch zu beobachten gestatten, wo aber auch sechshundert und mehr Jahre nicht ausgereicht haben

[1]) Baalbek II Taf. 57—61; BuR., 62 Abb. 31.

[2]) An bizarrem Reiz in der Grundrißbildung kann einigermaßen in Parallele gestellt werden der Tempel des Aeskulap in Lambäsis: St. Gsell, Les Monuments antiques de l'Algerie, Paris 1901, Bd. I, 141 Fig. 41, Taf. 22. Daß auch Rom auf dem Gebiete des Rundbaues sehr reizvolle Lösungen aufzuweisen hatte, dafür vgl. z. B. G. T. Rivoira, Architettura Romana, Milano 1921, passim, besonders 236 f., Abb. 230—32.

[3]) Archäol. Anz. 1913, 124ff. American Journal of Archaeol. 1911, 445ff., 1912, 465ff.

[4]) E. Ziebarth, Kulturbilder aus griechischen Städten, ANuG., Leipzig [2]1912, 64ff. Archäol. Anz. 1911, 433ff.; Anhang zu den Abhh. d. preuß. Akad. d. Wiss. phil. hist. Kl. 1911.

zur völligen Fertigstellung und wunderbar fein Gearbeitetes neben Unfertigem stand, ohne daß sich Wallfahrer und Priester hätten abhalten lassen, dort ihre Feste zu feiern. Die Unfertigkeit, die am **R**-Tempel am auffallendsten ist, bleibt gleich unverständlich, ob man ihn noch im ersten oder um die Mitte des dritten Jahrhunderts entstanden sein läßt; man hätte die Arbeit, den Willen und die Mittel vorausgesetzt, ebensogut in Monaten vollenden können. Man muß eben auch hier ein gutes Teil orientalische Unbekümmertheit in Rechnung stellen. Denn das Heidentum war trotz des Eingreifens des Kaisers Theodosios I. und der Beschlagnahme des großen **H**-Tempels und seiner Höfe für den christlichen Kult nach bestimmten Nachrichten (Baalbek II, 150f.) gegen Ausgang des sechsten Jahrhunderts in Heliopolis noch die herrschende Partei, bis es erst durch die Strafexpedition des byzantinischen Kaisers Tiberios im Jahre 579 mit grausamer Gewalt bekehrt oder ausgerottet wurde.

(Fortsetzung folgt im nächsten Heft.)